AUGUSTO CAVALLARI MURAT

LUNGO LA STURA DI LANZO

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP_Biblioteca - 8Q22

LUNGO LA STURA DI LANZO

© 1972 by Istituto Bancario San Paolo di Torino

Può forse a taluno apparire superfluo presentare al lettore il volume «Lungo la Stura di Lanzo» che arricchisce di un nuovo valido elemento la più che ventennale catena delle pubblicazioni di carattere artistico culturale curata dall’Istituto Bancario San Paolo di Torino.

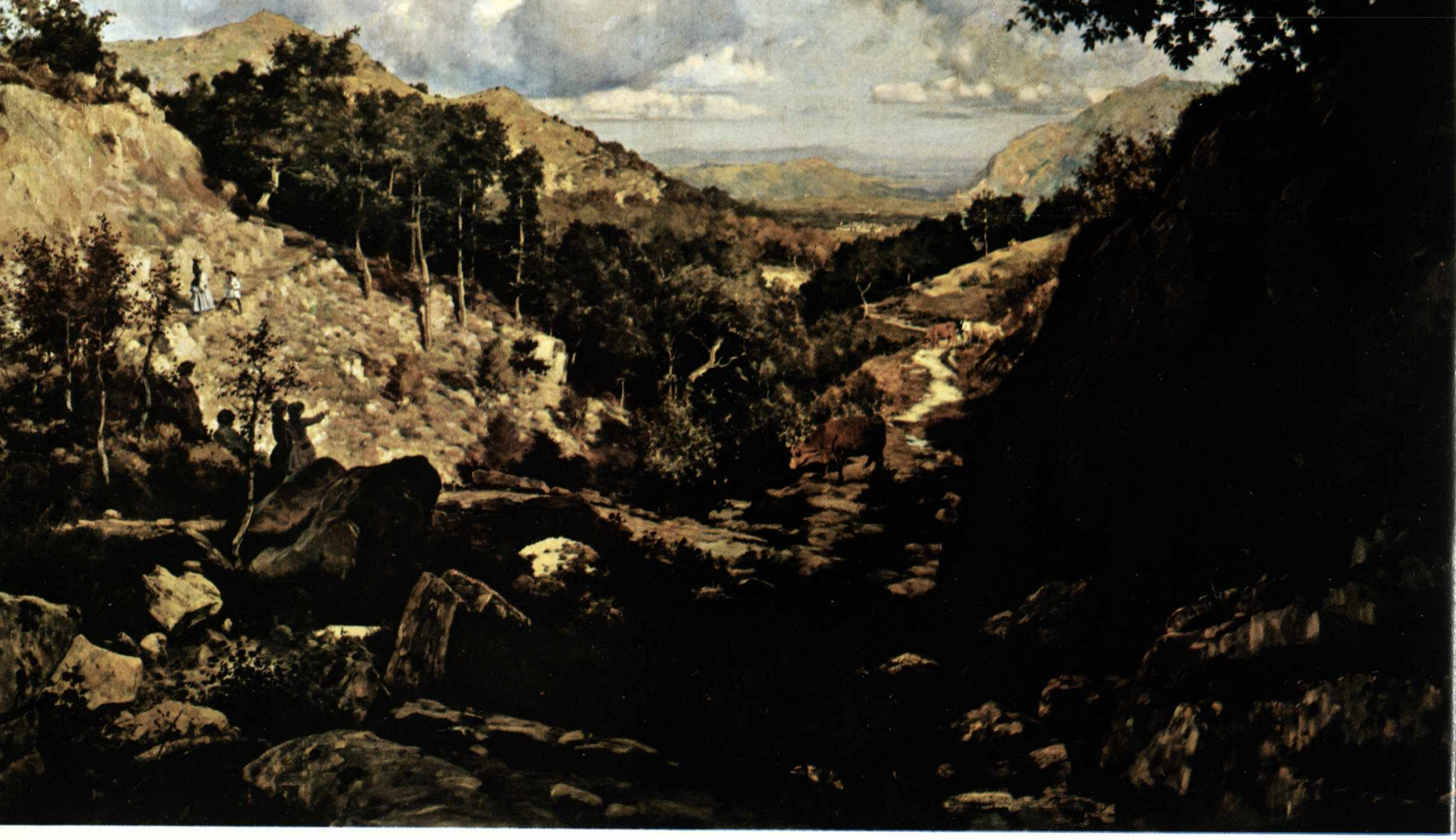
Ma non è affatto superfluo. È bensì vero che la caratteristica della collana è quella di far immediatamente percepire, anche al superficiale esaminatore del volume, la importanza artistica di opere create nel corso dei secoli ed ambientate in una diversa condizione di vita; ma è altrettanto vero come sia più che doveroso porre in evidenza l’opera con tanto impegno ed amore compiuta dal prof. Cavallari Murat, che dà modo a tutti noi di apprezzare, nel loro giusto valore, le creazioni proprie di un mondo quasi sconosciuto e che meritava invece di essere ben conosciuto.

Quanto espresso in poche parole non è un ringraziamento di maniera: l’avere, con il presente volume, colmata una grande lacuna nella letteratura piemontese e valorizzato una zona contigua a Torino che ha un passato glorioso, è chiaro merito del prof. Cavallari Murat.

La Stura di Lanzo unisce idealmente al Capoluogo piemontese territori e popolazioni che non solo ne hanno sempre fatto parte integrante, ma hanno rappresentato le concrete componenti dello sviluppo civile ed industriale di Torino.

Il caldo ringraziamento espresso all’Autore dell’opera va completato dal grazie che si esprime alle pubbliche Autorità, agli Enti ed a tutti coloro che, con il loro ausilio e con la loro valida collaborazione, hanno permesso di realizzare quanto è stato realizzato.

LUCIANO JONA
Presidente dell’Istituto Bancario
San Paolo di Torino



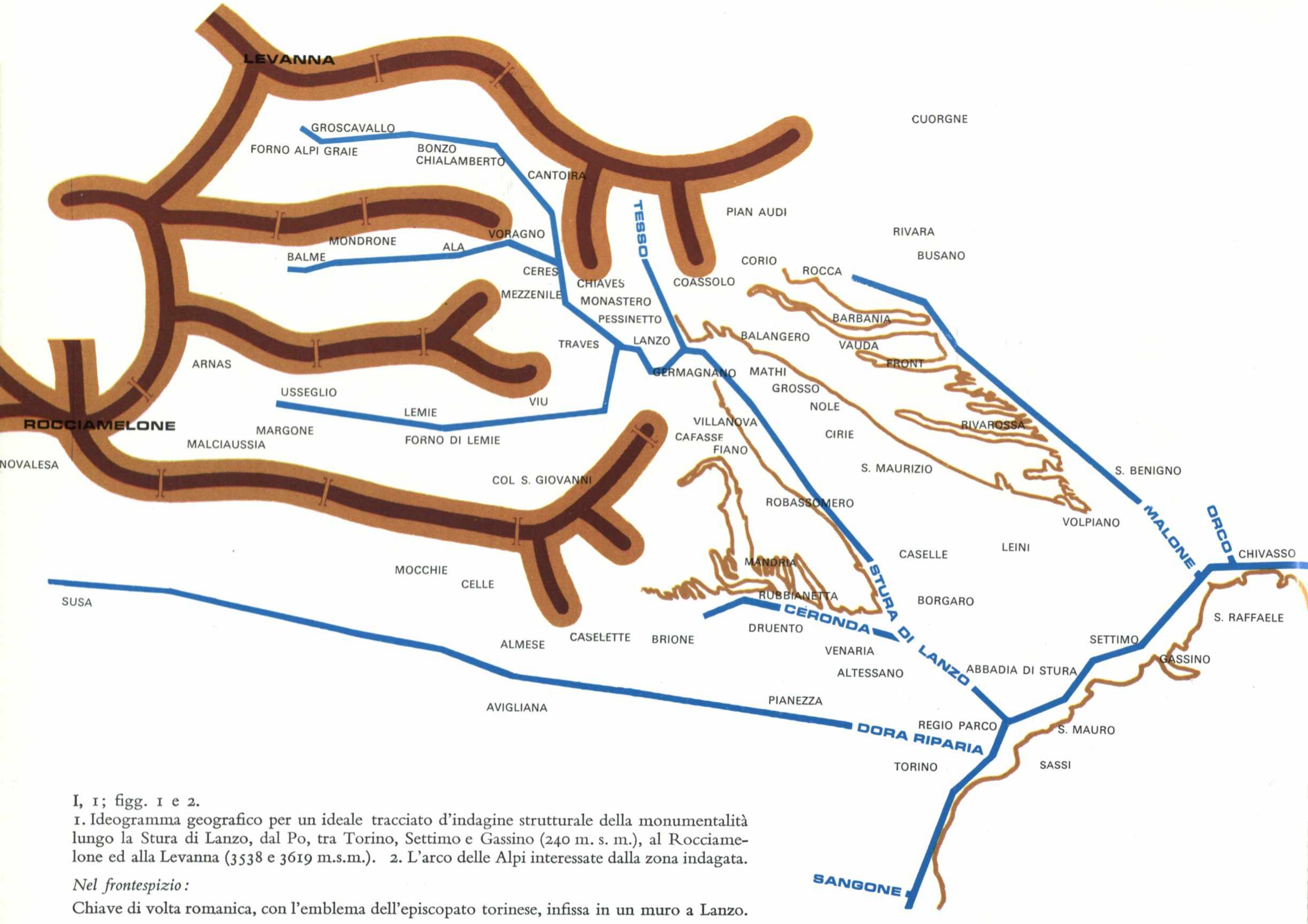
VIII, 5.
M. Calderini, «Estate nelle Prealpi», 1885;
Civica Galleria d'Arte Moderna, Torino.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO
DI TORINO

Augusto Cavallari Murat

LUNGO LA STURA DI LANZO

TORINO 1973

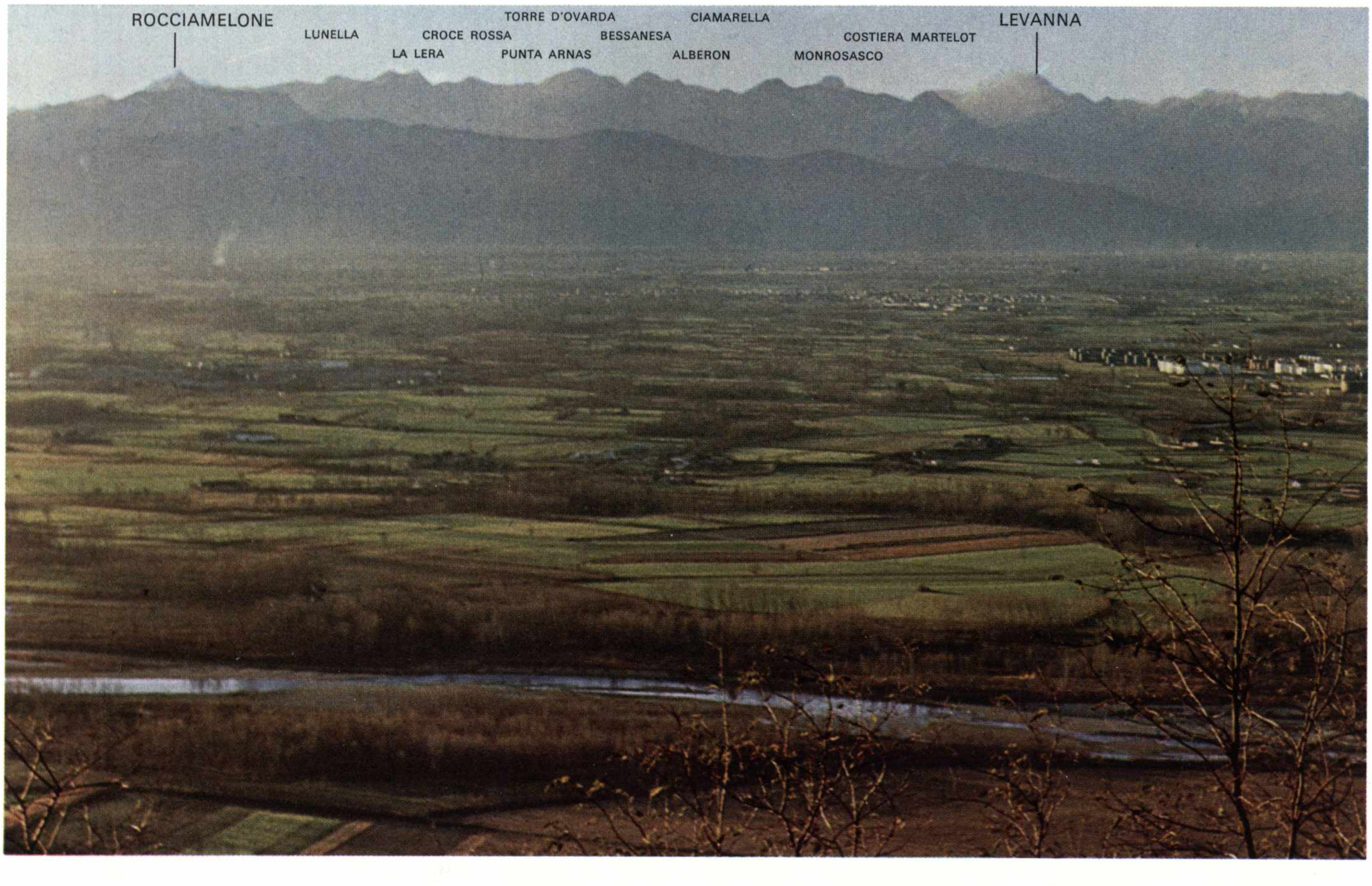

LEVANNA
GROSCAVALLO
FORNO ALPI GRAIE
BONZO
CHIALAMBERTO
CANTOIRA
CUORGNE
PIAN AUDI
TESSO
RIVARA
BUSANO
MONDRONE
VORAGNO
ALA
BALME
CERES
CORIO
ROCCA
CHIAVES
COASSOLO
MEZZENILE
MONASTERO
PESSINETTO
BARBANIA
BALANGERO
VAUDA
FRONT
LANZO
TRAVES
ARNAS
GERMAGNANO
MATHI
GROSSO
USSEGLIO
NOLE
VIU
LEMIE
ROCCIAMELONE
MARGONE
VILLANOVA
CAFASSE
FIANO
CIRIE
RIVAROSSA
MALCIAUSSIA
FORNO DI LEMIE
NOVALESA
S. MAURIZIO
S. BENIGNO
COL S. GIOVANNI
ROBASSOMERO
VOLPIANO
MALONE
ORCO
LEINI
CHIVASSO
CASELLE
MOCCHIE
MANDRIA
CELLE
STURA
RUBBIANETTA
BORGARO
SUSA
CERONDA
S. RAFFAELE
DRUENTO
ALMESE
CASELETTE
BRIONE
DI LANZO
SETTIMO
VENARIA
GASSINO
ALTESSANO
ABBADIA DI STURA
AVIGLIANA
PIANEZZA
REGIO PARCO
DORA RIPARIA
S. MAURO
TORINO
SASSI
SANGONE

I, 1; figg. 1 e 2.

1. Ideogramma geografico per un ideale tracciato d'indagine strutturale della monumentalità lungo la Stura di Lanzo, dal Po, tra Torino, Settimo e Gassino (240 m. s. m.), al Rocciamelone ed alla Levanna (3538 e 3619 m.s.m.). 2. L'arco delle Alpi interessate dalla zona indagata.

Nel frontespizio:

Chiave di volta romanica, con l'emblema dell'episcopato torinese, infissa in un muro a Lanzo.


ROCCIAMELONE
LUNELLA
CROCE ROSSA
LA LERA
TORRE D'OVARDA
PUNTA ARNAS
BESSANESA
CIAMARELLA
ALBERON
MONROSASCO
COSTIERA MARTELOT
LEVANNA

PARTE PRIMA

INSEDIAMENTI INIZIALI NELLE VALLI E NELLE CONOIDI PREALPINE

Nella testata:
I, 1; fig. 3.
Lo stemma del Marchesato di Monferrato «scudo d'argento al capo di rosso». Tratto da un «quarto di grosso» di Giovanni I (1338-1372), coniato a Chivasso. Sul campanile di S. Giovanni di Ciriè ne esiste ancora uno affrescato, ma svanito.

Motivazione d'una antologia monumentale lungo la Stura, tra Po e invasi savoiardi. I, 1

Un'antologia monumentale lungo la Stura, cioè una raccolta di argomenti avente quasi l'aspetto di una monografia forzatamente frammentaria di consolidazioni formali della cultura esistita nei due millenni trascorsi entro la striscia di terra che fiancheggia il fiume, non avrebbe potuto venire scritta parzialmente, dedicandosi separatamente alle alte e basse Valli di Lanzo, alla prealpina conoide di deiezione ed alla pianura formata dal corso d'acqua e che prende il nome di basso Canavese.

Le linee che passano tra Viù e Ceres, oppure tra Casellette, Lanzo e Rocca Canavese, o anche tra Pianezza, Venaria, Caselle e Volpiano, non sono tre definiti confini geografici, come li esigerebbe una scolastica impostazione didattica. Neppure la linea ortogonale alle tre indicate, quella che corre lungo la mezzaria del greto della Stura da San Giacomo di Stura e da San Mauro, triforcandosi e tagliando lo spartiacque alpino al Rocciamelone ed alle Levanne, riesce a configurarsi come una frontiera di netta demarcazione tra ambiti culturali differenziati (I, 1; figg. 1 e 2).

L'indagine scientifica geoidrologica ed ecologica, unitamente alla analisi critico-storica (I, 2), ne fanno una unità inscindibile che deve essere riconosciuta e valutata nell'equilibrio della regione piemontese.

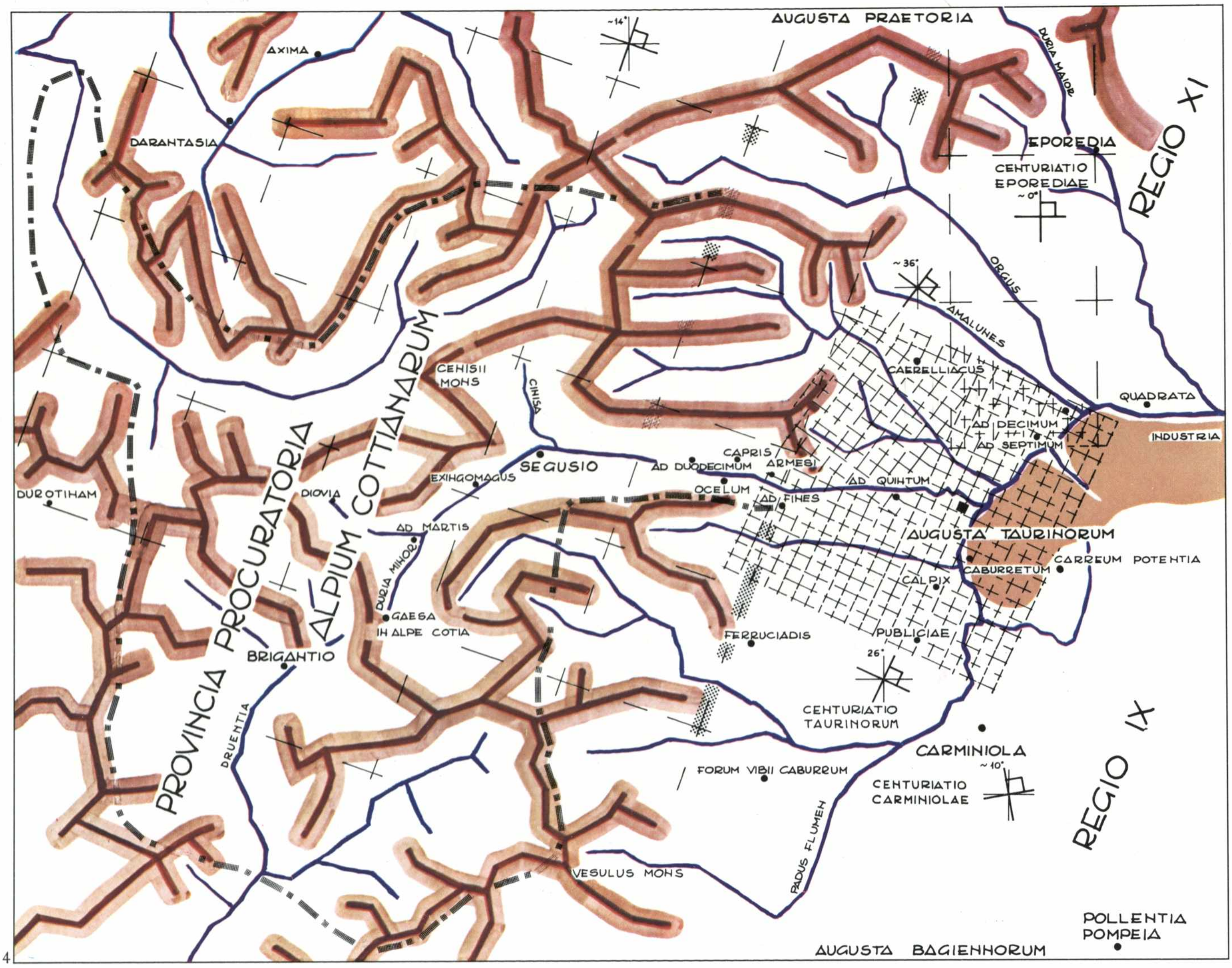
L'antologia monumentale deve tenere conto che ci si trova in presenza d'un insieme demografico produttivo di monumentalità e di figuratività, fatto di pezzi caratterizzati qua e là, ma che hanno assunto ognuno un carattere precisamente perché partecipi della complessiva vicenda storica, la quale talora li vide separati e talaltra uniti in fenomeni globalmente sintetici.

Ma, anche allorché furono divisi, esistette una dialettica integrazione di azioni e di reazioni, dei quali apporti non potevano fare a meno. Così, come è necessario anche estendere l'attenzione storica al di là della cresta alpina di demarcazione tra i bacini embriferi padani e savoiardi, perché ancora oggi vincoli di sangue, di lingua dialettale, di economia e di patriottismo legano i due versanti cisalpini e transalpini sino ai lembi estremi dei confini del regno di Donno e della prefettura di Cozio (I, 3), verso Briançon e Saint Jean de Maurienne. Ed altrettanto, come dimostrerò diffusamente, necessita considerare unitamente con le Valli ed il Canavese basso, tutto il tavoliere torinese e tutta la zona collinare di sponda destra del Po, da Gassino al Monferrato, perché fu un disegno politico iniziale a consolidare le tendenze delle genti a stringersi insieme a fare la storia.

Ci si accorge così, in tale prospettiva geografica, che i territori bagnati dalle acque della Stura stretti in mezzo da quelli irrigati dalla Dora Riparia, dal Malone e dall'Orco, sono essenziali per conoscere il capoluogo, Torino, più profondamente di quanto finora effettuato; perché la capitale della regione piemontese nasce e si sviluppa a nord per un suo congeniale innesto proprio con quei territori lanzesi e canavesani, elencati poco fa, come ad est ha origine e accrescimento per l'inserto delle strisce di terra che scendono dalla Dora Riparia e dal Sangone.

Basti, per coltivare questa che non è solamente una intuizione bensì anche una realtà provabile, gettare un'occhiata sulle tre mappe che cercano di visibilizzare compendiosamente ed approssimativamente i fenomeni evolutivi susseguitisi nell'occidente padano e alpino ai tempi di Cristo, del Mille e di oggi (I, 1; figg. 4÷6), sulle quali più volte ritorneremo trascorrendo gli otto capitoli.

Non per nulla, nonostante il silenzio di storici male informati, le valli di Lanzo sono ritenute popolarmente le valli di Torino e la loro minuscola capitale è tradizionalmente chiamata Lanzo Torinese, pure essendo al di là di paesi aggettivati col male definibile termine di canavesano.


AUGUSTA PRAETORIA
~14°
AXIMA
DURIA MAIOR
REGIO XI
DARANTASIA
EPOREDIA
CENTURIATIO EPOREDIAE
~0°
REGIO XI
~36°
ORGUS
AMALUNES
CAERELLIACUS
QUADRATA
CENISII MONS
CINISA
AD DECIMUM
AD SEPTIMUM
INDUSTRIA
CAPRIS
ARMESI
AD DUODECIMUM
SEGUSIO
EXIHGOMAGUS
OCELUM
AD FINES
AD QUINTUM
DUROTINUM
DIOVIA
PROVINCIA PROCURATORIA
ALPIUM COTTIANARUM
AD MARTIS
AUGUSTA TAURINORUM
CABURRETUM
CARREUM POTENTIA
DURIA MINOR
CALPIX
GAESA
IN ALPE COTIA
FERRUCIADIS
PUBLICIAE
BRIGANTIO
26°
DRUENTIA
CENTURIATIO TAURINORUM
CARMINIOLA
~10°
FORUM VIBII CABURRUM
CENTURIATIO CARMINIOLAE
REGIO IX
PADUS FLUMEN
VESULUS MONS
POLLENTIA POMPEIA
AUGUSTA BAGIENNORUM

4

Sull'insieme geografico prima elencato Torino irradiò a più riprese la luce d'una cultura dotta e cosmopolitana; ma quell'insieme di uomini, a sua volta, alimentò la metropoli d'una cultura spontanea e talora internazionale. Torino generò la polarità linguistica aristocratica, le terre della Stura espressero, la polarità dialettale; cosicché la concretezza esistenziale, che fa la realtà, fu sempre viva nel tempo e puntuale nella storia.

Slanci nella ideologia ed inerzia ad ogni inumana utopia furono per secoli e secoli i due trefoli che s'intrecciarono in un tessuto di passioni e di interessi che non può semplicisticamente venire schematizzato. Comunque il suo schema esistente rifiuta di cancellare la connotazione di ciò che alla natura della terra diedero le popolazioni fedeli al loro destino umano e che all'umanità continuarono a dare rinnovando di tanto in tanto un orologio (l'orologio che Carlo Levi non trovò ad Eboli).

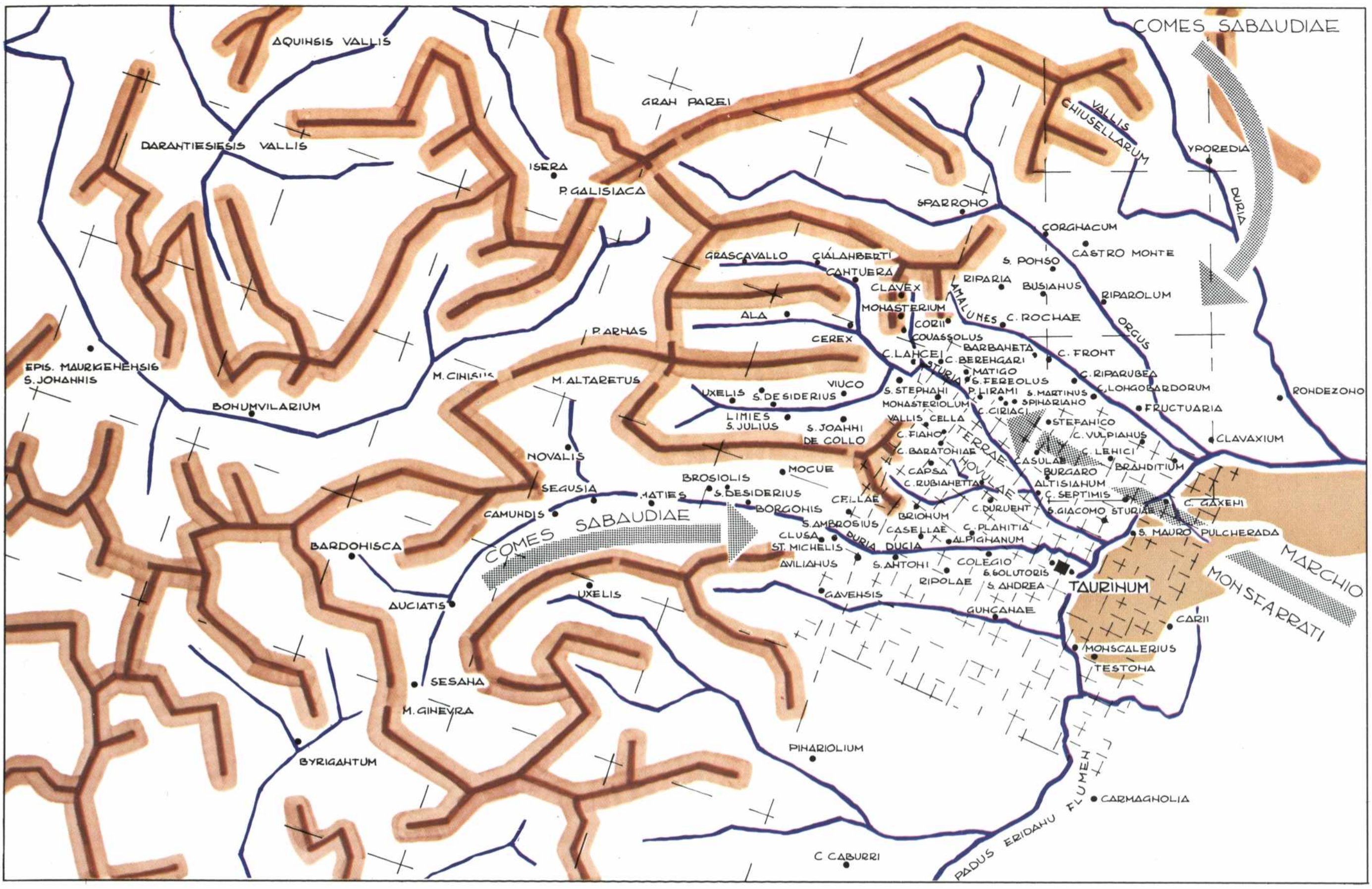
Che sia veramente esistente, sembra dimostrato: si ritorna, ogni millennio, ad un unico profondamente radicato disegno geografico dei possibili equilibri dinamici territoriali.

I romani studiarono attentamente e consolidarono gli equilibri degli insediamenti liguri e celti (I, 1; fig. 4), apportandovi a più riprese solo regolarizzazioni geometriche.

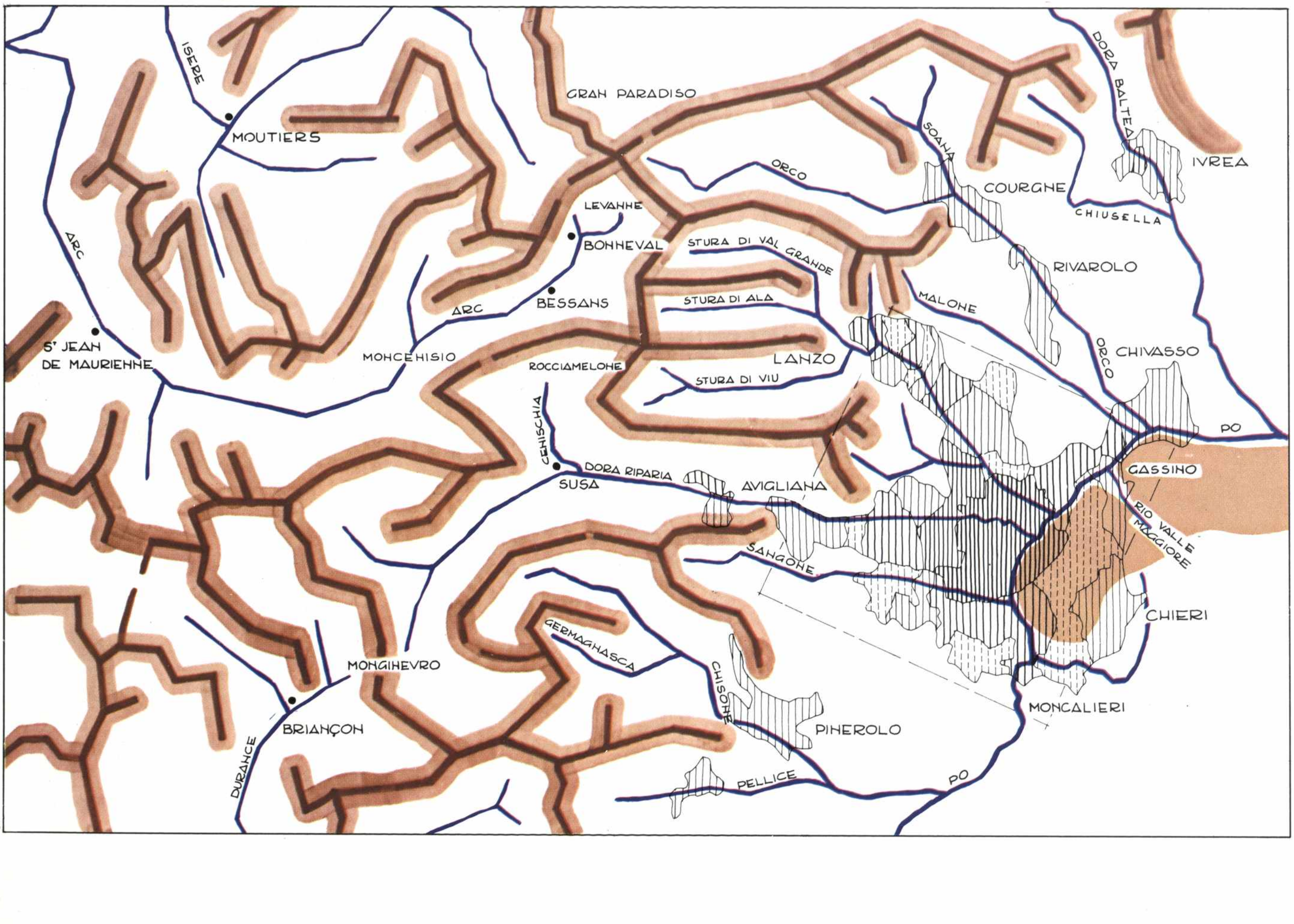
I benedettini ed i vescovi riassestarono ideali modalità insediative (I, 1; fig. 5) conservandone anche gli agganci alla vita civile alpina e centroeuropea.

Noi, oggi che si fugge la campagna per la città, quasi senza saperlo ricalchiamo quei disegni topografici che sostennero il contado quando si rifuggiva dalla città e li conduciamo ad essere reticolo e limite della conurbazione prodotta dalla pendolarità delle valenze lasciate libere dall'agricoltura e ricercanti un assetto nella società economica metropolitana. Ciò viene sorprendentemente confermato dalle dilatazioni 1951, '61 e '81 del confine della comunità metropolitana torinese, com'è stato determinato nel '67 dalla Svimet con dati statistici di censimento e di extrapolazione. Riportando tali perimetri sulle mappe geografiche precedentemente considerate, la funzione parametrica «attivi extragricoli per kmq» localizza le più apprezzabili densità entro una figura amebiforme pra-

I, 1; figg. 4 ÷ 6.
Mappe geografiche in tre epoche storiche dell'insediamento torinese:
4, Il «Quadrumagnum Taurinorum» e la «Provincia Procuratoria Alpium Cottiarum» (sec. I, d. C.);
5, La dissemina ordinata di strutture abbaziali e borghigiane nel versante torinese delle Alpi occidentali;
6, La conurbazione metropolitana torinese statisticamente annotata (sec. XX).


AQUINSIS VALLIS
GRAN PAREI
COMES SABAUDIAE
VALLIS CHIUSELLARUM
YPOREDIA
DURIA
DARANTIESIESIS VALLIS
ISERA
P. GALISIACA
SPARRONO
CORGNACUM
CASTRO MONTE
S. PONSO
GRASCAVALLO
CIALANBERTI
CANTUERA
CLAVEX
RIPARIA
BUSIANUS
RIPAROLUM
MONASTERIUM
AMALUNES
C. ROCHAE
ALA
CORII
ORGUS
COVASSOLUS
P. ARNAS
CEREX
BARBANETA
C. LANCEI
C. BERENGARI
C. FRONT
EPIS. MAURGENENSIS
S. JOHANNIS
M. CINISIUS
M. ALTARETUS
STURIA
MATIGO
S. FEREOLUS
C. RIPARUBEA
VIUCO
S. STEPHANI
P. LIRAMI
S. MARTINUS
C. LONGOBARDORUM
RONDEZONO
UXELIS
S. DESIDERIUS
MONASTERIOLUM
SPINARIANO
FRUCTUARIA
BONUMVILARIUM
LIMIES
S. JULIUS
VALLIS CELLA
C. CIRIACI
STEFANICO
S. JOANNI DE COLLO
C. FIANO
C. VULPIANUS
CLAVAXIUM
NOVALIS
C. BARATONIAE
TERRAE
C. LENICI
CASULAE
MOCUE
X. CAPSA
NOVULAE
BURGARO
BRANDITIUM
SEGUSIA
BROSIOLIS
C. RUBIANETTA
ALTISIANUM
MATIES
S. DESIDERIUS
CELLAE
C. SEPTIMIS
CAMUNDIS
BORGONIS
C. DURUENT
S. GIACOMO
STURIAE
C. GAXENI
COMES SABAUDIAE
S. AMBROSIUS
BRIONUM
CASELLAE
C. PLANITIA
S. MAURO
PULCHERADA
BARDONISCA
CLUSA
ALPIGNANUM
MARCHIO
ST. MICHELIS
DURIA
DUCIA
AVILIANUS
S. ANTONI
COLEGIO
S. SOLUTORIS
MONSFARRATI
RIPOLAE
S. ANDREA
TAURINUM
AUCIATIS
UXELIS
GAVENSIS
GUNÇANAE
CARII
MONSCALERIUS
TESTONA
SESANA
M. GINEVRA
BYRIGANTUM
PINARIOLIUM
PADUS ERIDANU FLUMEN
CARMAGNOLIA
C. CABURRI

5


ISERE
MOUTIERS
GRAN PARADISO
SOANA
DORA BALTEA
IVREA
ORCO
COURGNE
CHIUSELLA
LEVANNE
BONNEVAL
STURA DI VAL GRANDE
RIVAROLO
ARC
ARC
BESSANS
STURA DI ALA
MALONE
ORCO
CHIVASSO
S.ᵗ JEAN DE MAURIENNE
MONCENISIO
ROCCIAMELONE
LANZO
STURA DI VIU
PO
CENISCHIA
DORA RIPARIA
SUSA
AVIGLIANA
GASSINO
RIO VALLE MAGGIORE
SANGONE
CHIERI
GERMAGNASCA
CHISONE
MONGINEVRO
MONCALIERI
BRIANÇON
DURANCE
PINEROLO
PELLICE
PO

6

ticamente inscritta nel quadrato della pertica agraria romana (I, 1; fig. 6). Tale verifica ho potuto effettuare grazie agli adattamenti di Alessandro Busca ed alle trascrizioni grafiche di Franco Mellano (i tratteggi verticali più o meno addensati denunciano concentrazioni di attivi extragricoli per kmq gradualmente di: oltre 500; 500÷350; 350÷200; 200÷100). Lungo la Stura il confine perimetro raggiunse già nel '51 Venaria e nel '61 Balangero e Lanzo (VIII, 4).

Stupefacente è che quasi tutta la grande Torino sta nel perimetro congetturato della colonizzazione taurinense cesarea ed augustea della dimensione di un « saltus ». Mentre Stura, Dora e Sangone strutturano la città, Alto Canavese ed Orco non sembrano partecipare ad essere componenti attive di Torino: attivano una vita autonoma gravitante su Ivrea.

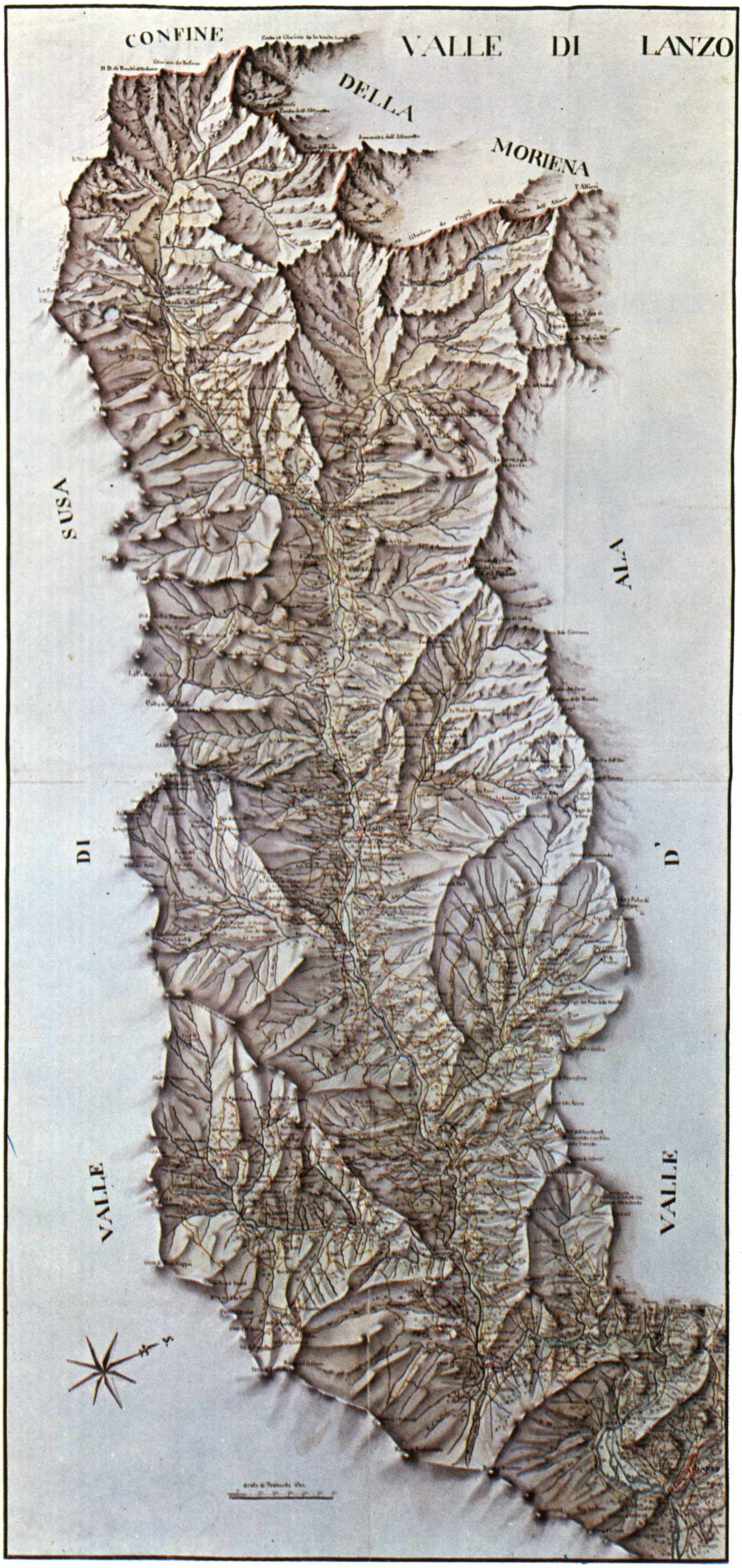
Un geografo francese, il quale recentemente si è occupato delle Alpi Occidentali nel versante italiano, ha detto che si vogliono comprendere i modi di insediamento umani (varie densità e varie specializzazioni delle popolazioni) si deve in primo luogo cercare di capire se trattansi di fenomeni antichi, o per così dire permanenti, ed «è a tal riguardo necessario scrutare la Preistoria e d'auscultare la Storia».

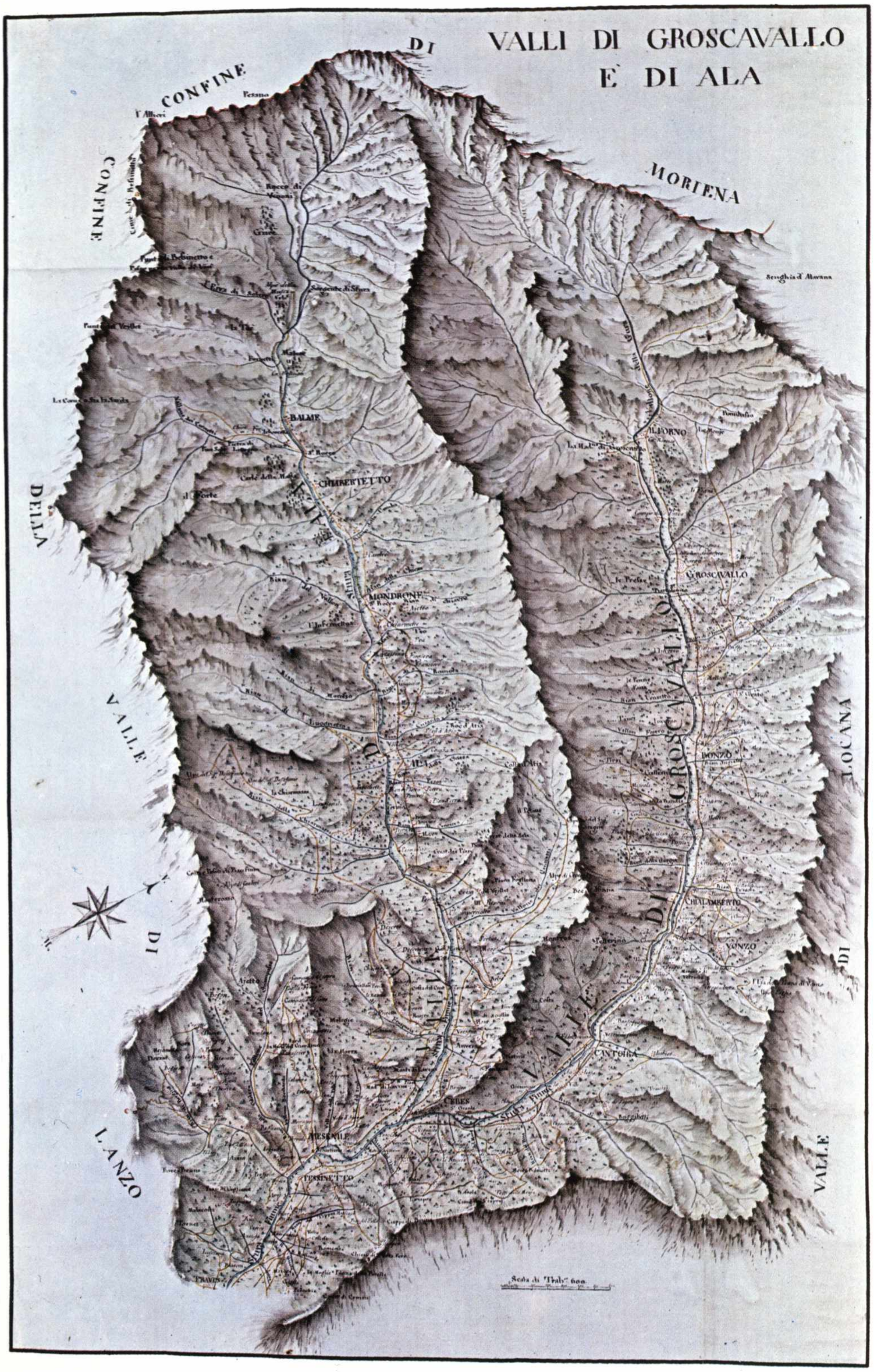
Su tali attenzioni ci si accorge che in un tempo molto remoto popoli della stessa lingua, se non della stessa razza, s'erano installati sui due versanti.

Ciò provocò una « fissione » del tipo di quelle studiate scientificamente da Levi-Stauss. Nel 1952 il noto sociologo avvertiva all'Unesco che i patrimoni culturali (veloci) sono connessi a patrimoni genetici (lenti) e che si hanno cose notevoli nella vita dei popoli quando « culture diverse combinino volontariamente o involontariamente le loro poste rispettive, e in tal modo abbiamo maggiori possibilità di realizzare, nel gran gioco della storia, le lunghe serie che permettono a quest'ultima di progredire ».

Se dunque questa antologia guarda alla monumentalità, come fatto indiretto di fissione demografica, lo fa per permettere di conoscere meglio certi fenomeni che non sono direttamente vividi. A volte lo storico della politica e dell'arte militare deve essere grato allo storico dell'arte.

Ricordo una pagina letteraria, proprio canavesana, che mette in evidenza questa verità. Si tratta di parole scritte da Giuseppe Giacosa a Giosue Carducci il 3 ottobre 1890 da Collereto Parella: « Io – diceva – patisco la commozione estetica più che la sentimentale e piango





I, 1; figg. 7 e 8.
Antiche mappe geografiche della valle di Viù (detta ancora « valle di Lanzo » in ricordo della sua dipendenza medioevale dal monastero torinese di San Solutore) e delle valli di Groscavallo e di Ala (ex giurisdizione del monastero di San Mauro di Pulcherada unitamente alla valle del Tesso). (Originali all'Archivio di Stato di Torino).

più d'ammirazione che d'intenerimento ».

La cultura lungo la Stura di Lanzo e lungo la Dora Riparia era travasante e mediatrice: Torino è forza viva d'energie perché continuamente rinsanguata dai più diretti contadi. Ciò è vitalità.

Il già citato Levi-Stauss, meglio precisò nel '71 sempre all'Unesco, che gli aggregati urbani si formano secondo un doppio processo di fissione e di fusione: prima un ceppo familiare si stacca dal suo lignaggio genealogico e si stabilisce in un luogo isolato; poi blocchi di individui parenti tra loro lo raggiungono e vengono a condividere il nuovo habitat. I gruppi genetici che si costituiscono in questo modo sono molto più differenziati tra loro di quanto lo sarebbero se fossero il risultato di raggruppamenti effettuati a caso.

Ne deriva che c'è accelerazione d'evoluzione culturale se esiste la disomogeneità costitutiva e c'è decelerazione se esiste omogeneità. Era quanto dicevano i nostri vecchi del pericolo di deterioramento e sclerosi con i matrimoni tra consanguinei.

Se gli aggregati urbani di uno stesso territorio « sono costituiti da formazioni genetiche differenziate all'origine, che vivono in relativo isolamento, in stato di competizione obiettiva tra loro, perché hanno tassi di riproduzione diseguali, esse ricostituiscono un insieme di condizioni ben note ai biologi, e considerato il più favorevole a un'evoluzione immensamente più rapida di quella che si osserva in genere nelle specie animali ».

L'antologia monumentale lungo la Stura intende rivelare siffatta interiore turbolenza dei molteplici e varii componenti conferente vigore alla civiltà torinese, non solamente studiando quel poco di figurativo ch'è rimasto in sito (i paesi sono sempre perennemente archivi inesplorati ed inesauribili di scoperte), bensì anche ricollocando nella zona le documentazioni emigrate (e solo studiandoli con le radici affondate nell'originario humus, le opere svelano la vera essenza di sé stesse).

Questa seconda finalità, ch'è una seconda entusiasmante ipotesi di lavoro, l'ho voluta introdurre perché ciò fa parte d'un mio personale programma teorico più generale che perseguo da tempo; e qui, tra Po, Rocciamelone e Levanna, il metodo dà buonissimi frutti.

Alcuni capitoli sulla dialettica integrazione tra lingua dotta di corte a Venaria e la dialettale realtà dell'intorno (V, 5 e V, 2), sull'evoluzione di alcune cospicue personalità del mondo piemontese quali Defendente Ferrari e Giuseppe Giovenone (III, 3 e III, 8), oso sperare diano positive conferme metodologiche.

Senza metodo non ha senso alcuna indagine, e tantomeno alcuna opera divulgativa che voglia avere pratico successo.

Altri capitoli pertinenti al dialogo città-contado, che l'urbanistica non vorrà ignorare, sono quelli indirizzati a rivelare le differenziazioni della formatività ove prevale o il gruppo (con le sue preferenze formali di livello più spontaneo e inconscio nella sfera dei lunghissimi tempi della storia) oppure l'individuo eccezionalmente dotato (e quindi forte di un bagaglio di nozioni ed esperienze catalogate e selezionate in vista d'una speciale sintassi raffinata e puntualizzata a brevissimi termini storici).

Le tratte più a monte, quelle che i geografi chiamano le «alte valli» (I, 1; figg. 7 e 8) si comportano in modo dalle apparenze statiche, in accordo con quanto è proprio agli habitat chiusi o ghetti. Per esempio il dialetto franco-provenzale che si parla lassù e l'architettura degli «alpi» e delle «baite» (I, 5 e VIII, 3). Invece le tratte chiamate «basse valli», a motivo di più vivace circuitazione di cose e di uomini, si caratterizzano con prodotti edilizi ed ornamentali che colgono il ritmo di tempi non tanto allungati. Per esempio l'urbanistica borghese dell'epoca gotica (II, 1). Infine le propaggini nella prealpe e la pianura ci fanno assistere alla bizzarria delle mode brevi ed anche dell'arte d'alta classe nella quale ogni atto è irrepetibile (VII, 1). Perciò concludendo l'elencazione e la disamina delle motivazioni dell'antologia monumentale, si deve dire che lungo la Stura di Lanzo a determinarne l'iniziativa concorrevano molteplici spunti di interesse per la storia dell'arte, spunti difficili a cogliersi se non nel modo affrontato, cioè su un'area tanto vasta per suscitare le problematiche della globalità e sufficientemente differenziate nelle singole parti per mobilitare la problematica della specialità. Forse per quelle difficoltà intrinseche di indagine la zona finora era stata trascurata dagli studiosi ed offriva ancora l'attrazione del clima della scoperta di cose sepolte nell'oblio.

Virtualità fisica e preistorica per la comprensione della vicenda culturale: «Janus bifrontis» a Pian Audi. I, 2

Le Alpi sono una individualità geografica che necessita d'essere studiata senza la mascherante schiavitù delle barriere politiche dalle quali dipendono le libresche schematizzazioni geografiche.

La «talweg» non può mai studiarsi come strada elementare in servizio locale, perché fa quasi sempre parte di un sistema reticolare in servizio di un «habitat» sufficientemente vasto perché contenga tutto il sistema di vita che lo anima. Perciò il tratto del versante italiano delle Alpi che ci interessa con tre vallate non può venire mai dissociato dal versante francese. Blancard dice che «il s'agit d'une simple frange sans épaisseur; un contrefort de l'édifice alpin occidental», «ajourée d'une profusion des petites compartiments élementaires qui de la plaîne fouillent à travers la masse».

Quantunque la realtà sia più complessa di quanto emerga da siffatto schema semplificatorio, occorre pure addivenire a delle energiche schematizzazioni didattiche, affinché le cose appaiano leggibili nel grande libro della natura e narrabili a geografi e storici.

La penetrazione dell'erosione geologica regressiva attraverso la facciata piemontese è stata contrastata da una solidissima muraglia. Dal Monviso al Gran Paradiso, un blocco di rocce cristalline, gneis inglobati in micascisti, domina le terre basse; in mezzaria le prassiniti delle valli di Lanzo le correlano con strutture concatenate di micascisti e gneis proseguenti fuori zona. Conseguentemente, perlustrando la catena alpina trasversalmente, dagli spartiacque alla pianura, si incontrano delle valli conformatesi in alto molto espanse ed invece in basso assai strozzate, cosicché strettoie e gore nei rilievi di bordo contrastano l'immissione d'acque torrentizie nella pianura. Le prealpi sono, subito a valle, rigurgitanti di detriti accumulatisi a formare le cosiddette conoidi di deiezione, le quali si spengono solo al Po dirimpetto alla diga glaciale della collina torinese e monferrina (I, 1; fig. 1).

Tutto quanto dico è vividamente reso visibile dalla tinteggiatura e dalle annotazioni unificate e compendiose della «Carta Geologica d'Italia», di fresca riedizione. Interessano la zona delle valli di Lanzo, alte e basse, già mostrate (I, 1; figg. 7 e 8), i fogli 41 (Gran Paradiso), 42 (Ivrea), 55 (Susa); contempla la zona della conoide oltre la strozzatura di Lanzo il foglio 56 (Torino). Per un veloce sguardo al manto biologico serve la «Carta dell'Utilizzazione del suolo d'Italia» del T. C. I. (1965), fogli 3 e 6, altrettanto ricca di illuminazioni. Integrandosi a vicenda, rendono comprensibile la ciclopica opera d'erosione e riplasmazione e d'ornamentazione con arredo vegetale messa insieme da quella grande maestra d'arte plasticatoria informale ch'è la natura.

Il primo esame strutturale lo si dedichi alle alte e medie valli (I, 2; fig. 1 e I, 2; fig. 9).

Gli spartiacque che oggi siamo abituati a vedere localizzati nella linea passante tra il Rocciamelone e le Levanne, era inizialmente ubicato più avanti, ad oriente, pressapoco nella fronte che passava tra Lanzo e Cuorgné (I, 2; fig. 9). Le valli sono come lunghi canali incisi mediante l'infaticabile e possente lavoro dell'acqua, nello stato solido e nello stato liquido, quale ghiacciaio e quale torrente selvaggio. Le vallate non sono altro che le impronte lasciate di sé da quei due minatori infaticabili, ghiacciaio e torrente; sono immensi scavi di varia conformazione da essi potuti realizzare, in rapporto alla varia, minore o maggiore resistenza opposta allo sgretolamento ed all'abrasione.

Quali tre lunghissimi lombrichi, gli antichi progenitori dei microghiacciai attuali, mediante la superficie raspante del proprio ventre e mediante veicolazione plastico-viscosa entro il proprio corpo hanno spezzettato e trasferito la morena agli imbocchi a valle ed oltre tali porte. Quali tre fiumane continue i torrenti, mediante impetuosa energia motoria (I, 2; fig. 2), hanno spinto avanti tale morena a formare quel vasto ventaglio di depositi cumuliformi che prende il nome di cono di deiezione di Lanzo, di cui si è anticipato il concetto, e che successivamente le stesse fiumane tenacemente hanno tagliato, incidendovi e... fresandovi una specie di piccola pianura più volte ricolmata alluvionalmente e riscavata. All'esterno la frastagliata erosione appare come una criniera (I, 1; fig. 1).

In tale quadro di plurimillenaria insonne attività, sono state allestite le valli che noi oggi consideriamo quali talora ospitali e talaltra inospitali contenitori di flora, di fauna e di gente. Ospitalità ed inospitalità per la fauna dipendono dal mantello vegetale e dalle precipitazioni atmosferiche, neve e pioggia. Due differenti regimi climatici differenziano le alte dalle basse vallate, come tutti sanno.

Le «talweg», come quasi tutte le valli alpine, posseggono una loro fisonomia altimetrica individualizzata e che accende la fantasia caricaturale dei geologi e geografi. Esistono tratti delle vallate «pensili», cioè segmenti del contenitore naturale che finiscono in un burrone facente da scalino; altri che finiscono contro una piccola barriera, chiamata «ombelico della valle».

Siffatte accidentalità più vistose sono interessanti anche per lo storico che considera l'uomo, giacché costituirono naturali strutture fortificatorie della difesa militare degli abitanti arroccati su quei pensili gradoni vallivi.

Le accidentalità favorirono l'indipendenza dei valligiani, ma insieme con la libertà anche la selvaggia primitività; la quale sempre deriva dalla impenetrabilità delle culture in evoluzione.

Ognuno dei profondi «plateau» costituiva il suo proprio caratterizzante regno per una «tribù» preistorica sino agli anni zero di Cristo; ed a me sembra d'avere conosciuto ancora uno dei re di quelle tribù. Lo incontrai — non si rida! — nella sua grangia estiva, «l'alp d' la balma d'Arnas». Era un personaggio da mito, cosciente della propria aristocratica superiorità rispetto a me che venivo dalla selva maleodorante dei falansteri metropolitani. Io comprendevo benissimo la felicità che lo permeava intimamente in ogni fibra temprata dall'aria tersa e dalla luce accecante d'una delle più pittoresche scene alpine della zona. Lo rammento ancora con quel suo visibile compiacimento per le sue cose rozze ma preziosissime perché non lo mettevano mai in soggezione d'alcun altro uomo: le mucche, la stalla, la cucina nera di fuligine ove fare burro e formaggio, la immensa concimaia con mezzo metro di liquame bruno entro il quale saltellavano e guazzavano i vitellini, quasi fossero i bambini d'una colonia elioterapica nell'ora del bagno.

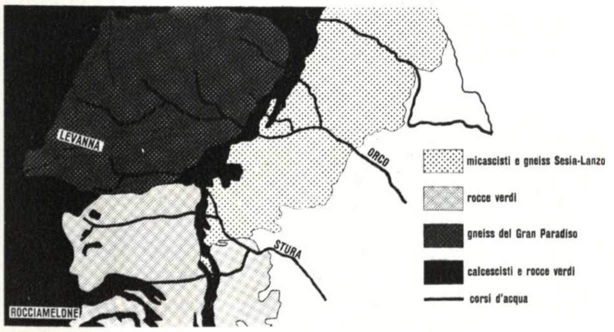
Era ormai anziano, l'uomo di Arnas; era uno dei pochi superstiti vecchi della montagna fuori moda, dietro alle spalle del quale non verrà su nessuno dalle zone industrializzate di voga, per aspirare alla successione in quella sua regale solitudine.

La preistoria registrava invece qualcosaltro, uomini d'una regalità prolifica e belluina. Giulio Cesare li conosceva bene come ottimi feroci mercenari, da venire reiteratamente ad arruolare financo col denaro personale.

I pianori a scalinata, al di sopra degli ombelichi geologici, furono palestra di civile contrapposizione alla aggressività delle fiere. L'arredo silvestre fu fino da quelle remote età costituito di selve d'abeti (gli alberi più ghiotti di luce adamantina e d'aria secca), di roveri (le mitologiche querce degli eroi mitologici), di salici e di betulle (le pennellate bianche della gentilezza poetica sul grigio-verde-viola delle rocce in perenne gelo e disgelo e sul celeste rosato delle pareti rinnovate nella pelle ad ogni estate), di olmi e d'ogni altra specie adatta alle quote oltre i mille cinquecento metri (VIII, 1; VIII, 3; VIII, 5).

I più elevati altopiani pensili sono da segnalare perché costituirono tante faticate tappe della espansione romana, la quale sotto le loro soglie si attestava, per prendere fiato, anche parecchi decenni. Fu così — come vedremo (I, 3) — che Cesare ed Augusto e Claudio piegarono a diventare provincia latina il regno delle Alpi Cozie, minacciandolo alle spalle ed alle reni.

I, 2; fig. 1.
Gli elementi strutturali della geologia nei bacini delle Sture di Lanzo e dell'Orco.
(I, 2; fig. 9).

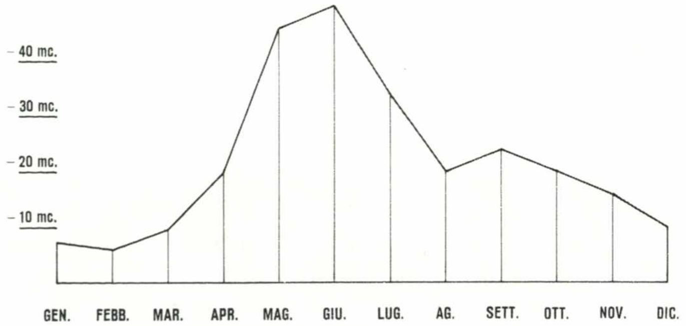


La vallata meridionale, quella di Viù, ha tre ombelichi a Viù, a Lemie, ad Usseglio. La vallata centrale, d'Ala, è sospesa a Ceres, superiormente al tronco confluente della Valle Grande. Questa Valle Grande, la più settentrionale, declina invece con dolcezza. È regolarmente declive perché erosa su roccia omogenea sino a Forno, ove ha un proprio ombelico.

È stato fatto notare che le tre vallate lanzesi caratterizzano il versante piemontese in altro modo di quelle francesi, poste aldilà della cresta di calcescisti Rocciamelone-Autaret-Croce Rossa-Ciamarella, facente parete di fondale. Nella valle dell'Arc (rigorosamente equivalente, come superficie di bacino embrifero, a quello della Stura, circa 135 chilometri quadrati) si hanno altopiani di testata di circa 750 metri più alti: da noi circa 1940, in Francia 2680 metri di altitudine sul livello marino.

E come i fondali sono differenti per quota altimetrica, così i paesi sono dislocati ad altitudini differenti nei due versanti: Monfret è oltre 2000 metri, più alto di Forno Alpi Graie; la Bessanese domina il Piano della Mussa su uno strapiombo di circa 1800 metri; ed altrettanto prevale la Torre d'Ovarda su Usseglio.

D'altronde è risaputo che la valle di Novalesa è ben 2700 metri sotto al Rocciamelone; mentre dall'altra parte, a settentrione delle vallate lanzesi, Ceresole è a 2000 metri sotto le Levanne.



I, 2; fig. 2.
Deflussi medi mensili nel bacino della Stura.

Di monumentalità, cioè di fatti architettonici in servizio ed onore del pastore, lassù « aumont », non esistettero per millenni altro che « balme », cioè grotte sotto rocce strapiombanti, che ne costituivano il tetto. Successivamente si realizzarono abitacoli intermedi tra le balme e le baite fatte di muratura lapidea, come quello detto « alp dei Venoni », il quale già all'epoca romana costituiva il decoroso centro direzionale d'una azienda agricola alpestre, all'estremo limite del piano della Mussa, sotto i ghiacciai della Ciamarella o della Bessanese. Tipica è la cosiddetta « muanda », cioè casa temporanea per l'alpeggio estivo; giacché la transumanza è d'obbligo dove il clima d'inverno è troppo inclemente per uomini e bestiame. Generalmente a quelle altissime quote non c'è posto per le costruzioni isolate. O si edifica contro roccia o si edificano più case, una vicinissima all'altra, perché il tetto possa essere un unico coperchio per tutta l'aggregazione di case, dato che quand'è stagione di nevi non si può circolare altrimenti che in galleria, sotto la solidificata e spessissima coltre bianca (VIII, 3). Non esistono altri tragitti allo scoperto che quelli fattibili in slitta o con racchette e sci.

Dunque, la struttura del paesaggio d'alta valle è tale da conferire alle Valli di Lanzo un aspetto d'interesse scenografico eccezionale per le nuove correnti turistiche e sportive (VIII, 4), anche se altre località d'alpinismo vengono frequentate snobisticamente con più simpatia.

Il secondo esame strutturale particolare potrebbe venire riserbato alle basse valli.

Qui il clima cambia. Conseguentemente viene a mutarsi il manto vegetale e l'attività degli uomini. Frequenti sono le precipitazioni atmosferiche, l'aria è meno nitida perché s'addensano stratificazioni d'umidità. Ciò provoca la crescita rigogliosa di vegetazione prativa ed arborea.

I prati sono falciabili, per conservare il fieno nell'inverno. Qualche campo è coltivato a segala ed a frumento per il pane. Vaste pezzature sono dedicate al castagneto, bosco tipico che qui verrà impostato solo dagli uomini dell'età del bronzo per scopi che si possono dire quasi artigianali e industriali, per i frutti e per il legname; come il bestiame per il latte. Castagno e mucca, sono in queste basse vallate essenziale simbiosi con l'agricoltore montanaro (VIII, 1).

L'edilizia riflette questa struttura economica della società alpina di fondo valle: le case, le stalle ed i fienili s'organizzano in « sin », lunghe soleggiate teorie di costruzioni a schiera coi balconi paramentati di pannocchie e di fieno, con qualche vitigno rampicante.

« Sin » non è che deformazione etimologica da « sedimen », il terreno edificatorio.

Questi « sin » sconfiggono la palafitta, la quale quasi non ha motivo d'esistere, essendo facile canalizzare gli scoli bonificatorii.

Pressoché le stesse caratteristiche geometriche dell'aggregazione urbana, a base di « sin », passano fuori dalle valli nelle antistanti «vaude» e nelle pianeggianti terre alluvionali: solamente cambia il materiale da costruzione, perché in luogo della « pietra a spacco », raramente reperibile, s'usa il mattone, ch'è facile ottenere per cottura dell'argilla abbondantissima e docile al lavoro dell'artigiano. Il laterizio introduce un'altra esigenza ornamentale, quella della terracotta modellata a stecca (II, 1).

L'aspetto che interessa il paesaggio è influenzato gradualmente tra la casa in cotto, generalmente « baraccata », perché intelaiata con squadrati di castagno, e quella in pietra, fatta di muri continui o pilastrati (VIII, 1).

La dianzi considerata virtualità fisica, che si può integrare con virtualità biologiche naturali e talora artificiali come nel caso del castagneto, dimostrano che la linea di demarcazione tra invasi alpini e deiezione conoidica non solo non divide, bensì unisce l'esistenza delle due parti in un unico, ricco e complesso modello ecologico.

Ebbene quella delimitazione trasversale al torrente gagliardo in corrispondenza del ponte del diavolo (I, 2; fig. 9), va estesa su un fronte prealpino piuttosto largo; e non solo sino ad includere le imboccature dei confluenti torrenti Ceronda e Tesso, bensì anche oltre nel tratto interessante l'invaso multiplo del Malone. Una ipotesi di lavoro, confermatasi valida sotto tanti aspetti o prospettive (I, 3), vuole che la linea demarcante vada da Casellette (quasi di fronte alla Sagra di San Michele alle Chiuse Longobardiche) a Cuorgné ed a Salto, dove si congiungono i torrenti Orco e Soana, nel cuore dell'Alto Canavese (I, 1; fig. 4).

In un primo tempo di qua e di là di tale linea s'attestarono, prima ostili e successivamente collaboranti, gli uomini del Regno delle Alpi Cozie e quelli di Roma.

Per questi ultimi, soldati e coloni, quella frontiera non poté essere considerata che un posto della iniziale tappa di penetrazione nelle Alpi occidentali in un quadro politico di coagulazione dei popoli di tutto il continente europeo: fu frontiera e porta da sfondare e da cui ripartire in avanti frammezzo a Liguri ed a Celti, ancor oggi male noti e male ubicabili in ambito geografico.

Le popolazioni alpine della zona, ricordate nell'epigrafe del trofeo augusteo della Turbia, sarebbero da scegliere tra i Medulli ed i Garoceli.

Una conferma della congettura s'avrebbe financo nelle immagini consolidatesi nel dialetto locale, ch'è dialetto franco-provenzale comune pressoché a tutta la Prefettura Procuratoria delle Alpi Cozie, del quale si vedono i confini nella prima mappa dimostrativa del precedente capitolo (I, 1; fig. 4).

Ad Usseglio lungo il tratto in cui la Stura si chiama la Chiara sotto la Torre d'Ovarda, ancora si dice « garoucel » d'un uomo aitante e gigantesco, un « fusto ». Per le madri alpigiane tale termine rappresenta quasi un tenero ma orgoglioso augurale vaticinio adatto alla prole mascolina.

È frequente che la memoria ancestrale delle valli ricordi così puntualmente la remota sua storia; e non andrò forse lontano se dico ciò anche per la memoria della monumentalità e della figuratività, valgono le stesse conclusioni sulla durata millenaria dei ricordi e delle tradizioni. Per esempio voglio ricordare che nella conca dei Tornetti, lo splendido invaso verdeggiante ove sino a due anni fa si passeggiava scortati da festanti scoiattoli, invaso dal quale scende il rio della Viana proveniente dal laghetto omonimo tra Viù e Mezzenile, esiste un monumento lapideo stupefacente (I, 2; fig. 3).

Non credo sia solo uno scherzo, d'un prete burlone del secolo scorso, il collocamento sul tetto d'una grande testa; credo al valore mnemonico in un luogo d'insediamenti celtici della tradizione di quei popoli antichi di propiziarsi il fato con simili gesti superstiziosi spettacolari di porre sulle dimore, nella parte più alta, delle pietre scolpite ed anche solo dei grossi ciotoli.

Forse quel « Maître fumeur » del 1830 è fatto con reperti archeologici di cui s'ignorava ormai il significato, ma non la ritualità antica. Così com'è stata sino a ieri tradizione dei Tornetti coprire le falde del tetto anziché con « lose », pure facilmente reperibili, con strati di paglia (VIII, 3; fig. 8).

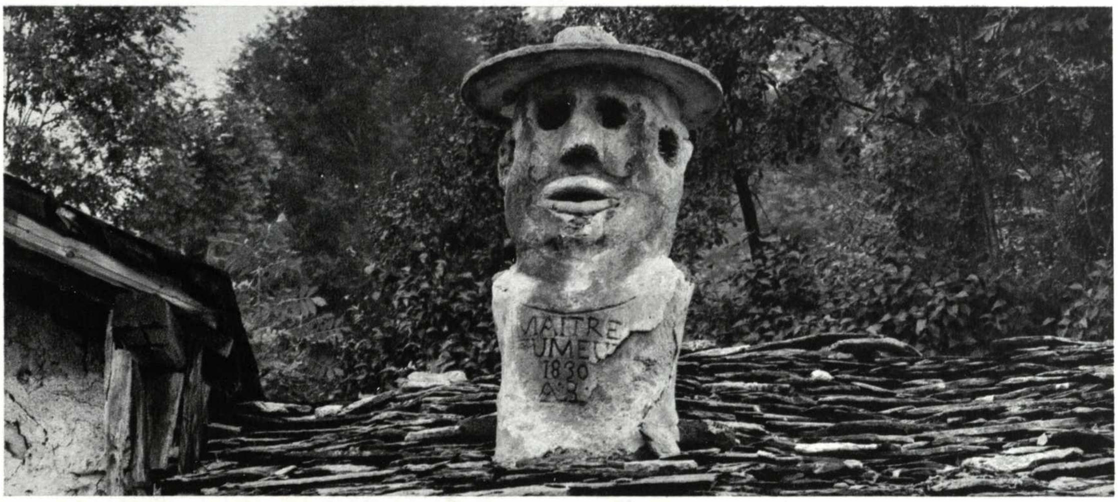
Certamente antico, e da porsi in relazione al momento della iniziata collaborazione tra pastori della fascia prealpina e coloni taurinensi, è quel monumentale lapideo testone a due facce scoperto da Carlo Carducci sulle pendici dell'Angiolino, ove sono le sorgenti del Malone, e da lui portato nel Museo d'Ivrea (I, 2; figg. 4 ÷ 6).

Questa testa bifronte si trovava a Pian Audi, borgatella di Corio, appunto su quella striscia di confine provvisorio, « quod est citerioris provinciae extremum » di Cesare, e della quale si diceva, non lungi da Lanzo ai piedi del Musiné, del Monte Basso e dell'Angiolino (I, 1; fig. 4).

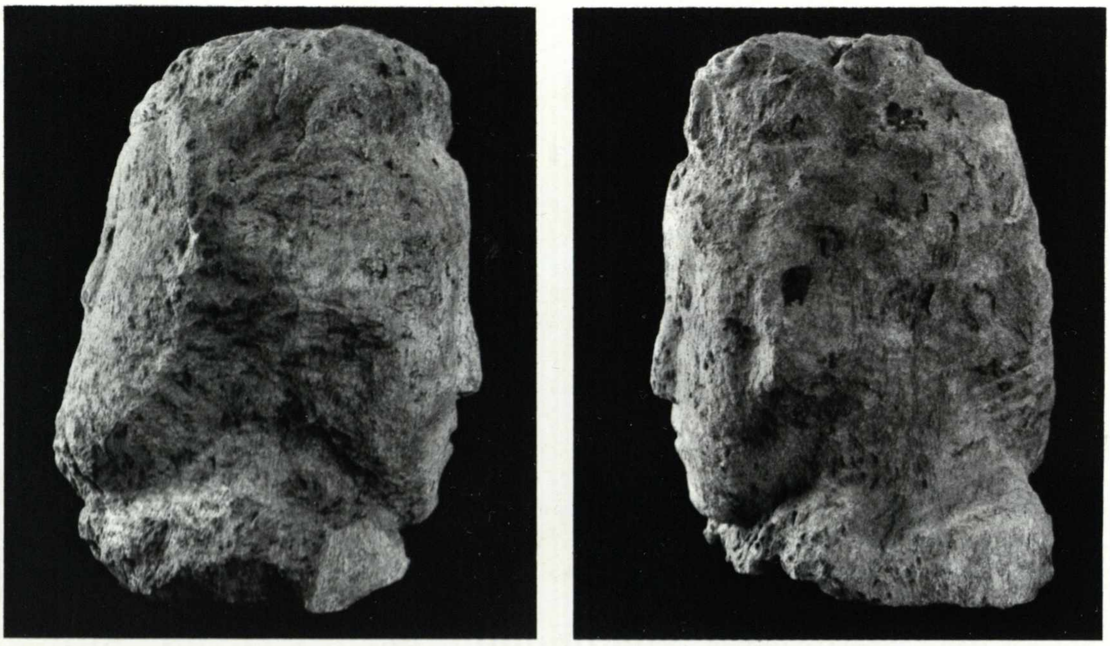
I Celti usavano tributare venerazione a divinità con più volti umani. I Romani con due facce ebbero Giano.

Il riconoscimento del Sovraintendente alle Antichità che trattasi di oggetto nell'ambito della civiltà celtica è forse la più importante notizia sul prolungamento d'una cultura barbarica entro la cultura latina imperialisticamente fagocitante ogni cosa ed ogni dove. Si tratterebbe d'una comprova dell'assunto teorico d'una acculturazione intrisa delle stesse qualità dell'oggetto culturale rimodellando: l'individualità composita del colonialismo romano che si intreccia con il gusto dell'esotismo e con le tecniche esogene.

Il problema della datazione viene conseguentemente a caratterizzarsi tra quelli facenti ricorso alle più ampie tolleranze temporali. Si può entrare in questa datazione per la cima d'erma con una approssimazione non più stretta di qualche secolo. Ciò significa che si potrebbe errare dalla data effettiva finanche di cinquecent'anni.



I, 2; fig. 3.
Un comignolo antropomorfo su un tetto di Tornetti: « Maître fumeur », datato 1830.



I, 2; figg. 4 e 5.
Profili del Giano Bifronte di Pian Audi, sopra Corio, «ad fines» (I, 1; fig. 4).

Nella tavola a fronte:

I, 2; fig. 6.
Le due facce della scultura celto-romana di Pian Audi: Giano. (Museo Civico di Ivrea) (I, 2; figg. 4 e 5).

Delle teste multiple ascendenti alla civiltà celtica, se ne conoscono in Irlanda alcune di dimensioni di circa mezzo metro, come quella di Pian Audi.

Una, al museo di Cavan, presenta tre facce, è rozza; e potrebbe essere antichissima, cioè affetta da tremila anni d'esistenza. Trifronti, quadrifronti persino, erano omaggi alle divinità indigete più familiari all'uomo primitivo: generalmente protettrici di attività generativa e fecondativa. Del tipo trifronte sono le dediche per i «Lugoves», presso Lione, i quali contribuirono all'etimo di quella città detta latinamente «Lugudunum».

Una piccola testa doppia è al Museo di Pola; infatti teste a due facce sono frequenti presso il settore culturale germanico, talora staccatesi da erme d'un paio di metri d'altezza, tali capi sono alti una ventina di centimetri. Tali quelle che nei musei di Würtenberg, di Leichlingen, di Stoccarda e di Bonn vengono interpretate come motivi figurativi ispirati dall'infiltrazione della cultura etrusca. Sono perciò immagini del bifronte Giano, ch'è d'origine etrusca e si collocano dopo la conquista imperiale. Le divinità locali affini a quelle dei conquistatori si trasformavano facilmente in queste ultime.

Nei territori alpini e nordici si trovano rappresentazioni di Giano anche nel secolo XII, come nel bassorilievo in formella incorniciata nella cattedrale di Amiens.

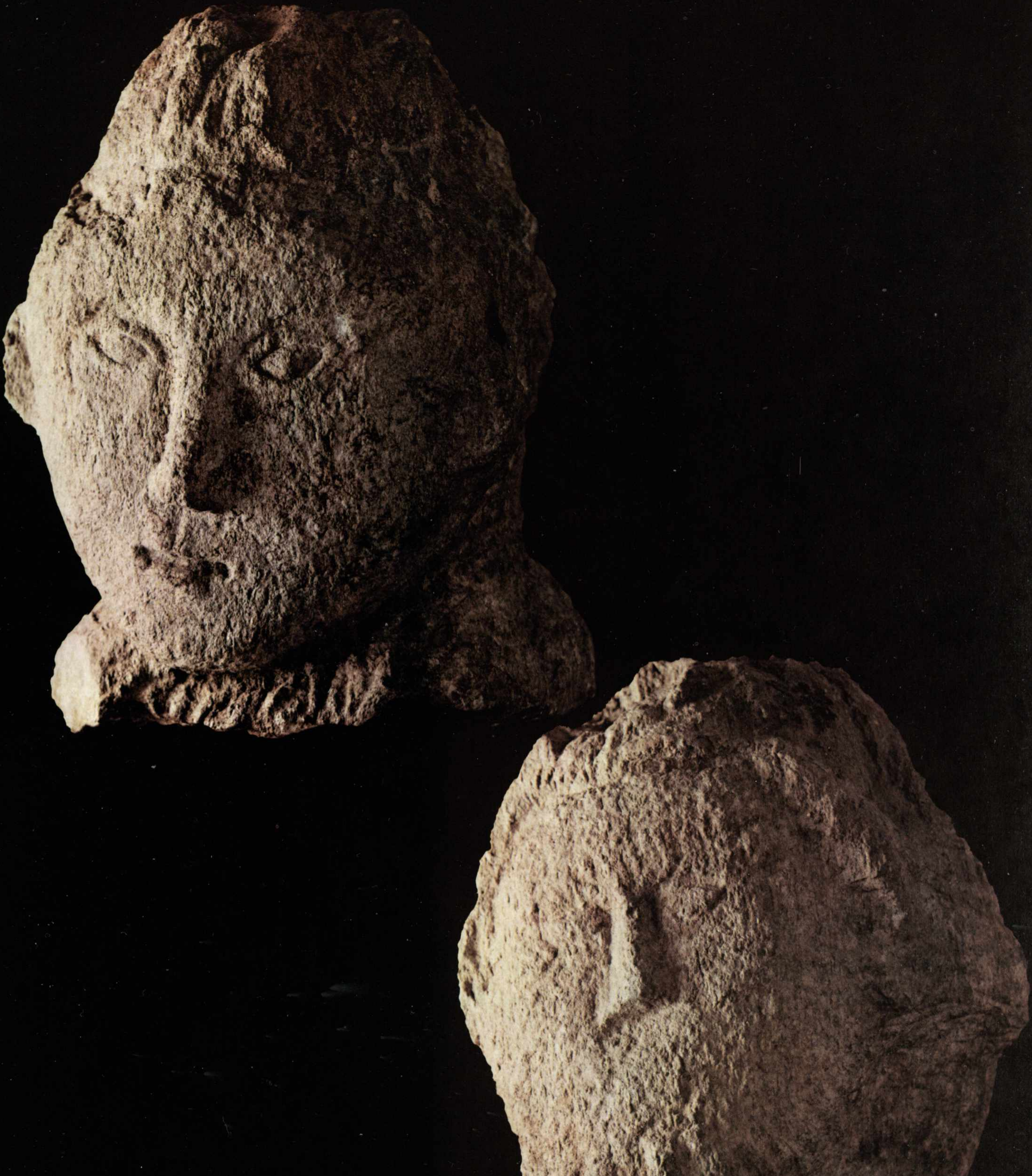
Il Giano bifronte di Pian Audi, oggetto d'arte già esperta nella figurazione inventiva dell'immagine umana anatomicamente architettata, si pone per lo storico come documento dell'inizio d'una collaborazione tra indigeni della testata orientale della pianura padana ed i colonizzatori romani. Si può ipotizzare un'epoca d'esecuzione in loco (è di pietra verde scistosa) nel momento storico in cui si andava sgretolando la coalizione barbarica celto-ligure avversa a Roma, ed uno per volta quei popoli indigeni, che già avevano conosciuto la cultura dell'Etruria, entravano nella sfera della civiltà latina.

La testa a due facce, una glabra ed una barbuta di notevole valore stilistico plastico chiaroscurale, potrebbe significare una degnamente decorosa testimonianza dell'innesto della rete viaria barbarica alpina in quella consolare ed imperiale della Penisola. Giano, difatti, significava già in Roma la tutela divina delle porte, «ianua». Qui, parimenti, un viatico propiziatorio «ad fines», sui confini delle più nordiche province augustee la «X Regio» e la «XI Regio».

La rete dei sentieri impiantata per i propri interni traffici dalla gente celtica e ligure nei due versanti collegati e bagnati dalla Stura e dall'Arc, venne adattata e restaurata per i Romani da Cozio, trasformatosi da re in prefetto. Il trapasso ad una tecnica più evoluta è stata ricordata dagli storici antichi.

I passaggi più alti erano al colle dell'Autaret e al colle d'Arnas (I, 3). Servivano localmente e per la transumazione del bestiame.

Luigi Vaccarone segnalava nel breve scritto «Le vie delle Alpi Occidentali negli antichi tempi», del 1883, che «Autaret» deriva dal vocabolo romano di «altare», segno che al margine della strada, nelle soste, si rivolgeva invito al genio del luogo. Diceva inoltre che nei dintorni di Usseglio, oltre alle are (di cui al II, 3), sussistevano ancora in alcuni punti le vestigia di queste antiche vie, «così ai due terzi circa della Torre d'Ovarda, s'incontravano avanzi d'una via tagliata a scalpello, che in alcuni punti sarebbe tuttora praticabile ai muli. Al Pian Soulé, nel vallone d'Arnas, vi si mostra chiaramente costrutta in pietre da taglio quadrangolari; le acque di fondita la tengono pulita,



e mettono in evidenza questo bel tratto di via antica. Se ne trovano pure le tracce sul versante savoiardo in diversi luoghi... a Bourget, Aussois, Lanslebourg, Lans-le Villard, le Col de la Magdaleine, Bessans e Averolle, donde andava a scendere nelle Valli di Lanzo».

Durandi aveva già fatto osservare che l'itinerario savoiardo e l'itinerario piemontese potevano riunirsi in uno solo con due tronchi simmetrici financo nei toponimi: «le due valli toccantisi per le loro sommità riuniscono l'antico nome Ocelenses-Lancienses, pure usato in altre regioni». Cioè di qua e di là del crinale dal Rocciamelone alle Levanne, simmetricamente, la presenza di paesi chiamati Ocelum (Ausseois di là, Usseglio e Uccelli di qua nelle valli di Viù e di Cantoira, in parallelo con altri omonimi paesi sulla Dora e sul Chisone) e Lancium (Lanslebourg e Lans-le Villard, di là, e Lanzo Torinese, di qua) ripeterebbe nella sfera di pertinenza delle comunità umane quanto la geoidrologia ha messo in evidenza nella modellazione della topografia, specularmente analoga, delle vallate erose.

La «Alpe Vecchia» sarebbe perciò, agli effetti di Roma, una logica eredità degli aborigeni, propiziata dagli omaggi a Giano bifronte. Non solo a Pian Audi troviamo adorato il nume delle imprese in apertura, ma anche oltre, per esempio al Monginevro, prima detto «a Monte Iano» ove esisteva dedicato ad una divinità locale un tempio «ex quadris lapidibus, plumbo et ferro valde connexis, mirae pulchritudinis, constructum», come segnala la cronaca Novalicense.

Il contributo della cultura indigena dell'Alpe Vecchia alla amalgama centro-europea, stimolata da Roma, è quindi segnalata dal Giano bifronte di Pian Audi. Il quale monumento miliario stradale viene a confermare l'assedio di Strabone, al libro XV, a proposito del collaborazionismo di Cozio: «Lenito tandem timore in amicitiam Octaviani receptus principiis molibus magnis extruxit ad vicem memorabilis muneris, compendiarias et viantibus opportunas medias inter alias Alpes vetustas».

A proposito della «virtualità fisica e preistorica» per la comprensione della vicenda storica lanzese, è giunto il momento opportuno di passare al secondo esame strutturale geoidrologico della zona, staccando mentalmente dall'insieme le prealpi, la conoide e la pianura (le quali vanno sotto il nome di «Basso Canavese») sino al Po (I, 1; fig. 1). Il punto geografico in cui Settimo e Gassino attanagliano il grande fiume, è luogo importante per tutti i discorsi in proposito di successive acculturazioni storiche dovute a Liguri, a Romani, a Monferrini ed a Savoiardi (I, 3, I, 7 e II, 1). È un esame importante per comprendere quanto possa contare il condizionamento dei vincoli naturali all'azione storica.

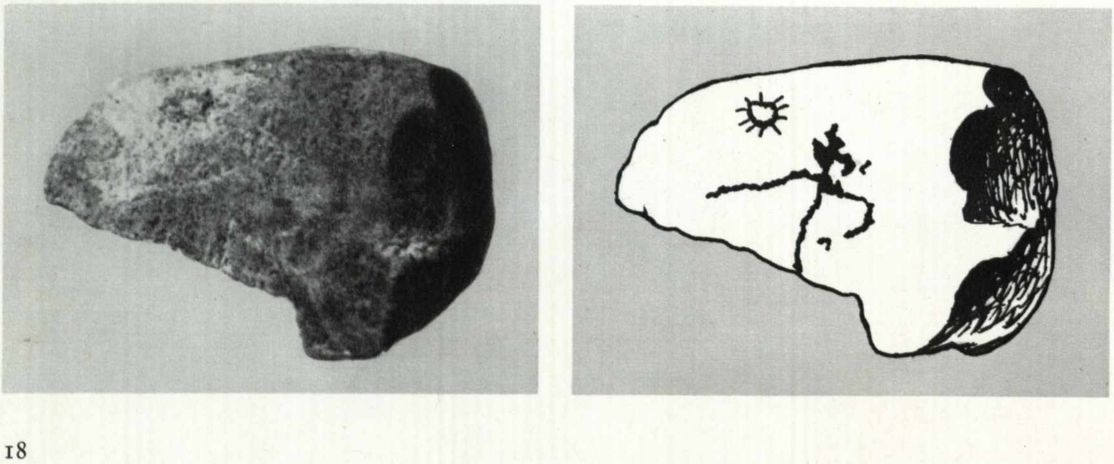
L'erosione delle impervie pareti e la decapitazione delle cime orgogliose del massiccio di spartiacque arretrantesi, avvenuta in epoca antichissima e forse proto-glaciale, sospinse nel piano la voluminosa maceria. Tale geometria cinematografica ed affascinante può venire assunta, con tutte le riserve del caso, dai profili geologici ipotetici di E. Argand (I, 2; fig. 9).

Si creò, avanti allo sbocco di Lanzo, il cosiddetto cono di deiezione, una massa solida immensa, tanto grande che la cronaca geoidrologica piemontese non ne registrerebbe d'altrettanta imponenza nell'intero arco occidentale delle Alpi. Col sole radente, anche gli aviatori vedono il grande oggetto naturale dotato d'un disegno energico e di forte valore mnemonico, che direi anche capace di suscitare fantasticherie araldiche di valore estetico (lo si nota nell'ideogramma iniziale I, 1; fig. 1).

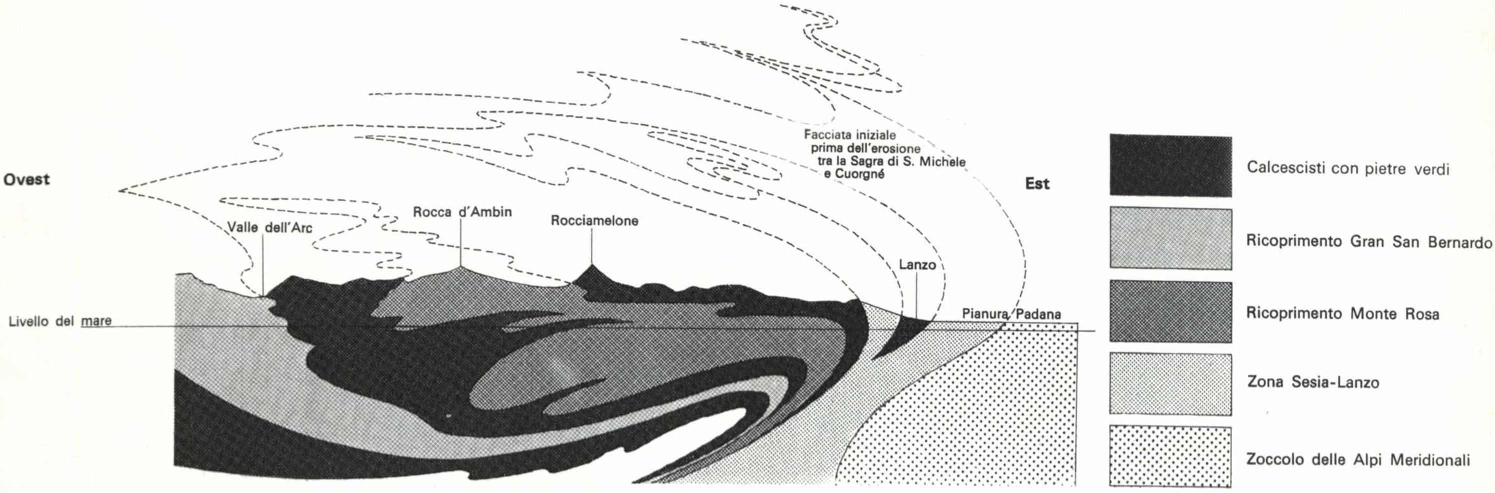
Come un trofeo militare, quasi un blasone ornamentale, l'altopiano delle Vaude, che fa parte del Basso Canavese s'attanaglia nel nodo prealpino di Lanzo (ove si spengono le propaggini di quel costone che vien giù dal Rocciamelone attraverso Civrari e Monte Basso, le quali si collegano nella funzione di chiusura alle altre propaggini scendenti dalle Levanne e dall'Angelino).

L'altopiano bassocanavesano ha una sua figura simmetrica nell'altopiano della Mandria, nato alla stessa maniera e nello stesso tempo geologico.

Le due frastagliate lunghe strisce di terra sembrano costituire una criniera leonina sconvolta dal vento, sfrangiante ed ammatassante. Davanti alla forra del Ponte del Diavolo di Lanzo, sotto il



I, 2; figg. 7 e 8.
Ciottolo proveniente dagli scavi al Versino di Viù con la interpretazione schematica antropomorfa delle incisioni data da Piero Barocelli (1962) sulle documentazioni fotografiche C. Fino per la stazione preistorica del castello.


Ovest
Valle dell'Arc
Rocca d'Ambin
Rocciamelone
Facciata iniziale prima dell'erosione tra la Sagra di S. Michele e Cuorgné
Est
Lanzo
Pianura Padana
Livello del mare
Calcescisti con pietre verdi
Ricoprimento Gran San Bernardo
Ricoprimento Monte Rosa
Zona Sesia-Lanzo
Zoccolo delle Alpi Meridionali

I, 2; fig. 9.
Profilo schematico lungo le valli di Lanzo della struttura geologica delle Alpi franco-piemontesi occidentali, secondo la concezione di E. Argand (I, 2; fig. 1).

quale la Stura torrentizia e selvaggia trapassa segandolo l'ultimo ostacolo roccioso, per gettarsi nella pianura, quella emblematica figura spiega in termini visivi l'ambito geografico della « Signoria di Lanzo », esistita « de jure » e « de facto », tra i secoli XI e XVI. La criniera leonina, fatta di massi rotolati giù dalle vallate lanzesi, si stende per più di venti chilometri e s'arresta poco prima di Lombardore e di Venaria ove s'hanno le forcelle delle confluenze Stura-Ceronda e Malone-Fisca, circa dieci o undici chilometri dal Po.

Blanchard, geografo francese che conosce meglio di noi il versante piemontese delle Alpi Occidentali, spiega sinteticamente la grande cesura al fondo della quale stanno Nole, Mathi, Ciriè, San Maurizio, Borgaro e Leynì: « cette accumulation traduit à coup sûr une offensive d'érosion, qu'on est tenté d'interpréter comme l'écho d'un exhaussement de la masse montagneuse: or l'épisode peut être daté, car aux abords des hautes terres, on a repéré sous les alluvions du cône des dépots du Pliocene Supérieur et à l'extremité meridionale de l'appareil (Druent) les cailloutis sont recouverts par les accumulations morainiques issues de la Dore ».

La grande spaccatura, vasto trincerone che la Stura ha praticato entro la primitiva unitaria conoide, mostra lo spessore del banco di massi, compattati da ciotoli ghiaia e sabbia: trenta o quaranta metri, coperti poi da uno strato di argilla, ammantato solo dalla povertà della vegetazione del gerbido. L'asse di mezzaria dal trincerone punta sul Po nel predetto luogo tra Settimo e Gassino.

Certo che l'oggetto dell'interesse dei geologi costituisce anche pretesto d'attenzione ecologica per gli storici dei primi insediamenti umani e per le conseguenze di tradizioni civili e militari nella zona. Infatti tutt'attorno ai frastagliati ciglioni perimetrali, esternamente scavati dagli scolaticci affluenti nella Ceronda e nel Malone, sorsero e si rinnovarono in ogni tempo castellotti varii ma concatenati tra loro, come due rami d'un rosario di punti forti per la difesa di quella trapezoidale « Signoria di Lanzo » messa in risalto da dispute e collaborazioni trisecolari tra i Marchesi di Monferrato, i Principi d'Acaja ed i Conti di Savoia. Su quel trapezio la pagina di storia medioevale riprendeva motivi tradizionali essendo stato oggetto d'analoghe dispute e collaborazioni: tra Celti e Liguri; tra quella coppia di Barbari e Romani; ed, infine, tra Franchi e Longobardi. E su quella stessa terra rivedremo motivi di rivendicazioni privilegiate e nobiliari ai tempi barocchi con le dispute tra Spagnoli, Francesi, Savoiardi e Piemontesi (parti IV e V).

I segni dell'arte restati infissi nella terra, a volte, non sono che conferme degli iniziali modi di insediamento umano nel territorio; altre volte, sono indizi che stimolano alla ricerca d'ancora ignoti fenomeni insediativi.

Se nel luogo scarse sono le indicazioni di Strabone, di Tolomeo e di Plinio il Vecchio, purtroppo altrettanto scarse sono le possibilità d'aiuto della letteratura archeologica subalpina.

Scarsissimi sono i reperti di risalto. Si conosce solo qualche manufatto litico o bronzeo rinvenuto isolato (alle porte di Torino, a Rocca, a Malciussia; una stazione all'aperto a Viù e una a Lemie). D'essi ha disquisito Piero Barocelli, ch'è il solerte archeologo attento alla Stura (I, 2; figg. 7 e 8).

In conclusione si può dire che la geologia mostra che le Valli ed il Basso Canavese costituiscono un unico inscindibile « habitat », modello naturale di integrazione strutturale tra invaso alpino e sua conoide di deiezione. È anche da includere nei cicli della vicenda storica l'attuale conurbazione metropolitana di Torino. La zona lanzese non è che uno dei quadranti costitutivi della stessa Metropoli. I rapporti tra il territorio lanzese-canavesano non appaiono quelli tra contado e capoluogo, bensì nessi tra parte e parte della stessa unità territoriale urbanizzata entro il tracciato del « quadrumagnum » della seconda centuriazione augustea in zona di confine (I, 1; fig. 6).

Dinamica territoriale di premessa romana: dalla geometrica centuriazione taurinense alle are votive sui passi d’Arnas e d’Autaret. I, 3

In qualsivoglia vitale territorio europeo è immancabile il segno di premessa catalizzatrice d’un disegno urbanistico romano che abbia razionalizzato spontanee tendenze naturali ed umane.

Anche se non sono restati a fornire testimonianza di classicità latina monumenti edilizi cospicui, lungo la Stura di Lanzo una rete di sentieri, di mulattiere, di carrarecce, di bealere irrigatorie e di scolatoi fognanti fa sistema tecnico e mostra ch’è esistito quel progetto generale che solo l’arte gromatica vitruviana sapeva creare per dare avvio catalizzatore ad una dinamica territoriale civile. Gli eventi successivi all’innesco cesareo-augusteo, in due secoli posti a cavallo dell’inizio dell’era cristiana, si rivelarono concordi con lo spirito delle premesse mille anni dopo: specialmente in virtù delle esemplari iniziative del vescovado torinese e delle abbazie fioritegli intorno (I, 4 e I, 5).

Il grigliato geometrico della centuriazione agraria, regolare e ortogonale, è un autentico monumento che Roma ha lasciato di sé nella zona, anche se non è visibile che con l’analisi mentale.

Siffatto reticolo unificante e generatore di infiniti dettagli coordinati in ideale « concinnitas », emerge dalla memoria attonita e si staglia entro la brevità dello spazio geografico, del quale subisce la costrizione esaltando l’ingegnosità della soluzione adottata; vi si dilatano e vi si ritraggono, in una dimensione sempre diversa, gli oggetti susseguitisi come fotogrammi d’un riepilogativo sguardo sugli eventi artistici e storici della località ed anche di ambiti confinanti (I, 1; fig. 4).

Affiora, per esempio, come trattabile la nuova tesi per la quale financo l’impianto della seconda centuriazione di Augusta Taurinorum abbia tratto lo spunto primo orientativo dalla pertica agraria impiantabile tenendo conto della sghemba direzione della Stura e della Dora. Il « quadrumagnum », un grande quadrato della dimensione di un intero « saltus » comprendente globalmente 3750 centurie, poteva impiantarsi incastrandolo giusto giusto tra l’arco dei rilievi prealpini occidentali e la curva del Po dove cambia la direzione sud-nord per assumere quella est-ovest della pianura; così decidendo in fase progettistica e programmativa, la pertica agricola poteva andare dal Malone al Sangone, piccoli torrenti orientati grosso modo concordemente tanto con i bassi quanto con gli alti bacini dei due principali affluenti del Po nel tratto torinese.

Contava per i « gromatici veteres » potere organizzare bene « stratellae » e « fossae », perché gli altopiani delle Vaude e il terreno alluvionale interposto (I, 2) potessero rendere agrariamente, sfruttandole come il più vasto granaio possibile, profondo una trentina di chilometri. Tanta è infatti la distanza di Lanzo dal Po, o meglio dall’estremità occidentale alle « mutationes ad Septimum » e « ad Decimum » poste sulla via di Chivasso (zona di « Quadrata »).

Naturalmente occorreva integrare questo primo territorio, serbatoio di messi e di uomini per le legioni consolari (che si incontrava venendo da oriente e che fu il primo a collaborare con i Romani), con l’integrativo e pure fertile territorio del tavoliere torinese che andava dall’insediamento fortificato dei Taurini a Rivoli (la quale cittadina, allora « mansio ad Octavum », distava da Torino solo una dozzina di chilometri, quanto fanno le otto miglia del toponimo).

Il « quadrumagnum taurinorum » assommò i due territori e prese l’orientazione (o declinazione rispetto al nord) di 26°; angolo la cui scelta progettuale è sempre stata una incognita per gli archeologi e per gli storici dell’urbanistica.

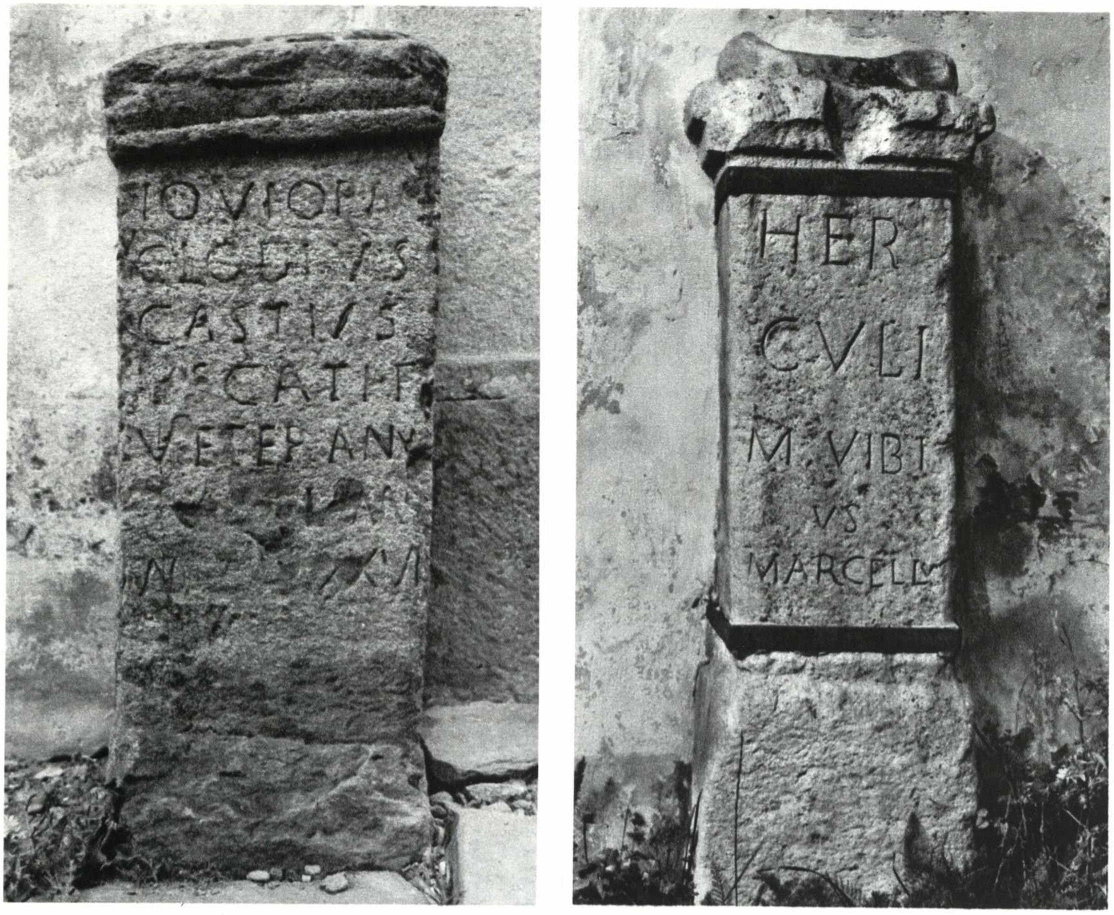
Mi sembra di potere concludere quanto ho già lasciato trasparire come congettura (I, 2): che l’ager centuriato torinese, facente parte integrale dell’intero sistema delle pertiche della testata della pianura padana, stretto tra Orco e Chisone dalle verticali « centuriationes » eporediense e carmagnolense, assunse un’orientazione di 26° proprio perché soprattutto ne davano uno spunto esente da sorprese le sistemazioni produttive celtiche e liguri già consolidatesi (come frutto d’esperienza secolare della coltivazione nel quadro integrato di rudimentali osservazioni geoidrologiche, climatologiche, dendrologiche e di altre scienze agrarie congruenti con la topografia locale).

Ciò sta nella mia tesi generale che sempre gli apporti indigeni sono importanti, quanto e spesso più che programmi utopici degli specialisti forestieri extemporanei.

Inoltre ritengo di potere già anticipare qualche risultato di indagini da me avviate nell’ambito del Consiglio Nazionale delle Ricerche per un approfondimento degli studi topografici di P. Fraccaro, il quale in tanti luoghi italiani aveva fatto scaturire dalla terra gli antichi originari tracciati dei gromatici romani. Si trattava di proseguire, generalizzando la sua tematica scientifica con l’apporto di metodi nuovi, specialmente in territori oggi fortemente attivi e quindi « cancellatori » delle tracce archeologiche.

Nei dintorni di Torino nel territorio dei « Taurini », dal ’62 al ’68, la mia équipe di lavoro C. N. R., costituita da dieci miei assistenti universitari mise in evidenza l’antico reticolato romano della pertica agricola classica torinese. Considero quale utile lettura, anche nei riguardi del problema attuale, i contributi di V. Borasi e di L. Cappa Bava nel libro sulla « forma urbana e architettura nella Torino barocca, dalle origini classiche all’epilogo neoclassico ». Oggi con altri giovani assistenti, sempre in ambito C. N. R., sto studiando la limitazione periferica della pertica ed i rap-

I, 3; figg. 1 e 2.
Le are ussegliesi a Giove ed Ercole.



porti della pertica amplissima dianzi descritta, con quella eporediese e con le eventuali centuriazioni programmanti catastalmente l'ubicazione delle cellule operative rurali assegnate nell'alpe. Una prima interessante somma di spunti da approfondire sembra profilarsi nel nostro lavoro, come schizzato da L. Morra e da R. Nelva per le già mostrate illustrazioni di questa antologia (I, 1; fig. 4).

1) I segni urbanistici rimasti incisi nel suolo, oppure indicati da rilievi topografici sette-ottocenteschi, cioè anteriori agli sconvolgimenti derivati dalla conurbazione (I, 1; fig. 6), mostrerebbero la persistenza, al di qua del Malone, di un tracciato delle centurie ancora non declinato da nord: era una espansione della pertica eporediense interessante il popolo dei «Salassi» avente un singolare punto geometrico probabilmente a Scarmagno (donde l'etimologia «ex quadrumagnum»).

Non si getti via ciò che serve ancora bene della prima assegnazione, debbono aver deciso i gromatici della seconda assegnazione, per quel tratto superiore destro del quadrumagno taurinense.

2) Le difficoltà di bonificare con minor spesa gli acquitrini esistenti nel tratto superiore sinistro avrebbero consigliata una ulteriore rotazione dei campi coltivi attorno alla Stura di Lanzo nella zona di Nole: «terrae novulae» di deduzione più recente.

È un secondo aspetto di concretezza operativa che fa più preziosa la forma valutata nelle prospettive dell'estetica attuale, che ama vedere visibilizzato il corso della vicenda urbanistica nella sfera delle idee non preconcette, spinte ad emergere esistenzialmente dall'ambiguità di dilemmi pratici e reali. Si ripete qui quanto mi piacque mostrare nella interpretazione della topografia urbana di Casale Monferrato.

3) Poco più o poco meno d'una pertica (da tre o quattromila centurie) sistema in un piano orizzontale le assegnazioni ai coloni della montagna in mezzo alle tribù dei «Medulli» e dei «Garoceli» nel tratto tra l'Orco e la Dora Riparia. Questa pertica alpina confina con quella dei coloni del piano in quella approssimativa linea di confine antico del regno segusino di cui si diceva (I, 2) passante per Avigliana («ad fines»), per Pian Audi («Ianus bifrontis») e per Cuorgné (la medioevale «Corgnacum»). Ecco due ipotesi di lavoro da controllare: *a*), prossimo a Cuorgné sta il paese di Salto e «saltus» non era solo una misura di superficie per estensioni grandi, come già detto, bensì anche un modo tecnico di ruotare la direzione degli appezzamenti reticolari; *b*) nell'alta montagna dove si alpeggia per breve stagione la dimensione del fondo autosufficiente di prati a pascolo sembrerebbe quella della centuria, cioè l'area di un «alp» proiettata su un piano sarebbe pressoché equivalente all'area d'una «cascina» della pianura. Nell'uno e nell'altro caso, la dimensione di giusta produzione e reddito si sarebbe mantenuta per due millenni quasi inalterata (200 jugeri).

Ragionevolmente, nel sistema della sussistenza militare romana, un buon impianto di colonizzazione della pianura e della montagna esigeva una severa protocollarità catastale dei fondi agrari, dei servizi di tappa, di strade di traffico estese in più direzioni perché servissero capillarmente le zone attraversate ed anche della correlata tessitura geometrica di canalizzazioni idrauliche per le necessità dell'agricoltura.

Interessavano, più che muraglie militari, i campi ed i pascoli ben irrigati; cosicché il passaggio continuo dei legionari fosse tutelato dalla infallibile certezza del rifornimento dei sussidi annonari. Il fluire delle milizie richiedeva stabile presenza di agricoltori, di bestiami, di fieno e di erba sui prati; il che significa depositi sempre ben forniti di derrate.

Teorie continue di « cellae », così si chiamavano i piccoli depositi della sussistenza consolare ed imperiale, dovevano allinearsi frequenti quasi come i « miliari » lungo i principali collettori di traffico padano e alpino. Un sistema organico, unitario da Torino e da Settimo a Lanzo ed oltre, sino ad Usseglio, dalla quota di duecento alla quota di milleseicento metri sul livello del mare.

I depositi di derrate romani mille anni dopo daranno etimo alle « celle benedettine » di quel sistema economico e sociale che rinnoverà la vita dopo gli sconquassi delle invasioni (I, 4). Le piccole maschere paniche che appendevansi ai rami delle piante perché girando guardassero propiziatrici le messi (... e spaventassero i volatili ingordi!), che si chiamavano « Oscilla », forse diedero il nome alle località arabili nei pressi delle « cellae » ed alle « mansiones »; così come lassù ad Usseglio, ove era una tappa per cambio di some e per rifocillazione di miliziani e dove si sono fatti i più importanti ritrovamenti della zona. Questa proposta etimologica va aggiunta a quelle di Durandi e di Serra (I, 2).

L'archeologia conferma che non esistevano notevoli differenziazioni tra l'organizzazione annonaria militare della pianura e della montagna. Ciò è anche logico se si tiene conto che i maggiori nemici di Roma passarono anche per le vallate dei dintorni, da Annibale in poi.

Gli archeologi stranieri stupiscono della scarsità di memorie lapidee quassù, tuttavia confidano in un risveglio d'interesse per gli scavi. Infatti nient'altro che scavi ci si può attendere in territori ove il culto dell'arte è svanito alquanto.

Sulla zona, purtroppo, sono noti solo ritrovamenti rozzi e dozzinali: mattoni e pietre spaccate per caseggiati non più esistenti; rocchi di fiume e lastroni sgrossati alla brava anche se destinati per usi cultuali; qualche vaso per il vino e l'olio; infine urne cinerarie e parecchi sepolcri. Roba che interessa poco le grandi carriere universitarie e burocratiche attratte in altri lidi di maggiore fertilità archeologica. Esaminiamola, tuttavia, non dimenticando l'importante « Janus bifrontis » di Pian Audi, già lodato (I, 2).

Per la strada tra Piemonte e Moriana, nel percorso tra Usseglio e Bessan, quasi sul crinale ma in versante nostro, a Bellacomba, fu rinvenuta un'ara dedicata ad Ercole. È stata trasportata a valle ed è murata sulla facciata della vecchia chiesa parrocchiale di Cortevicio. Per il vecchio percorso tra Lemie e Usseglio, in località ov'era una sede di « ecclesia » benedettina, di San Desiderio (I, 5), fu scoperta un'ara a Giove. È stata infissa sui muri della cappella di Piazzette.

Le are ussegliesi furono studiate da Carlo Promis, il prezioso informatore pedemontano del celebre Mommsen, da Luigi Cibrario senior e da Piero Barocelli.

Quest'ultimo archeologo, cui si deve un accurato studio di approfondimento dei valichi d'Autaret e d'Arnas già segnalati da Durandi e da L. Vaccarone, addita l'importanza del contenuto sociale dell'iscrizione dell'ara a Giove, quale documento dell'acculturazione romana sulle Graie alla fine del primo secolo.

Tra Tebavi, Medulli e Garoceli, indigeni corresponsabilizzati da Augusto (« gentes alpinae devictae » dice il trofeo provenzale delle Alpi alla Turbia), emerge per merito di tale bianco marmo lavorato con discreta accuratezza (I, 3; fig. 1) la personalità del dedicatore fedele ad una divinità locale assimilata con Giove. Si tratta di « Castus, Vecati filius »: Casto, figlio di Vecato.

Casto aveva servito in armi ventisei anni e, come disse Carlo Promis, scioglieva forse cinquantenne un voto covato in petto in chissà quante traversie guerresche. Indiscutibilmente il veterano era un montanaro dotato di dignità, d'istruzione e di gusto. Mentre l'altro dedicante dell'ara di Ercole usseglicse (I, 3; fig. 2), « M. Vibius Marcellus », era uomo della pianura.

Casto apparteneva ad una comunità alpina abbastanza evoluta, perché luogo di tappa attrezzata e sede di guarnigione con ufficiali. La « mansio » o « mutatione » romana ai piedi della Torre d'Ovarda, sulle pendici della quale sta un trucco detto il Castello, era certamente inserita in quel grandioso reticolo viario di cui si disse, ed alle spalle aveva quelle due o tremila famiglie degli agricoltori del quadrumagno taurinense e della zona alpina. Non era un punto anonimo e qualsiasi d'un « chemin erbu » per greggi migranti.

Ormai Usseglio al tempo di Casto era stato oltrepassato dal confine della Regio XI Transpadana augustea (« limen » che intersecò per forse un secolo la via transalpina dopo essere stato portato avanti da quello originario di Avigliana-Lanzo-Cuorgné). Il territorio dell'ex regno di Cozio era un'area amministrativa con « ius Latium ».

Le due are ad Ercole e Giove appaiono oggi come irradiazioni culturali modeste ma significative della civiltà romana, così come cominciava a configurarsi nell'Augusta Taurinorum.

Sappiamo che per gustare l'arte romana nella versione piemontese occorre un adattamento alla parlata semplice, sguernita, sprovvista degli ornamenti altisonanti dell'oratoria aulica. La Porta Palatina, che il viandante lasciava alle proprie spalle per inoltrarsi nelle vallate lanzesi e nella prefettura procuratoria delle Alpi Cozie, è fatta di mattoni rossi e di pietra verde scistosa da spacco. Di quel tipo di gusto disadorno, prediligente i materiali greggi, occorre armarsi per capire la dimensione dello sforzo dei montanari celti e liguri per « uscire di senno » e per fare quella poca arte che li sollevava dalla gravosa corvée della vita tra avversità e disagi.

Per trovare un oggetto più raffinato di quelli ussegliesi, Barocelli ci dice che occorre scendere giù fino a Germagnano in sponda destra della Stura, nella zona ove nel medioevo esistette la ecclesia romanica di Santo Stefano. Qui furono trovati frammenti d'una edicoletta sepolcrale ornata con buon mestiere architettonico.

Un pezzetto di capitello corinzio di lesena mostrava ancora tre foglie d'acanto, mosse e modellate chiaroscuralmente, ed un caulicolo di radice d'una delle volute angolari, ch'era sotto il mancante abaco. Era una cosuccia, comunque costituiva come uno di quei biglietti da visita dell'Italia che si guardano come antichità « preziose quando si va a Roma e non si riguarderebbero più al ritorno » (così diceva nel 1828 Stendhal delle vestigia romane di Susa).

Poi, proseguendo oltre Germagnano verso Torino, non si trova null'altro di monumentalmente notevole. Viceversa vi si trovano oggetti che avrebbero la pretesa d'un decoro fuori della frugalità casalinga senza tuttavia realizzarlo; sono lapidi fatte di arrotondati massi tratti dai depositi morenici ed alluvionali. Hanno, anche queste misere lapidi, una loro speciale piacevolezza.

È bene che esista tale contrasto delle cose che si desiderebbero incontrare e quelle di questa umiltà plebea; non per squalificare le cose rozze, ché la stessa natura non sapeva offrire migliori materiali da costruzione, bensì per evidenziare il carattere della gente e impegnata nella vita pratica sino dall'inizio insediativo.

Gente che assomigliava alle laboriose formiche, sempre operanti per altrui vantaggio. Le tondeggianti lapidi vanno considerate in un quadro spettacolare di massa, d'una massa di lavoratori scaglionati ordinatamente entro quel grigliato geometrico che occultamente nobilitava la topografia. Quel tavoliere di piattaforma per il transito al settentrione occidentale europeo, come ho già detto, costituiva un granaio e fu una delle più importanti premesse alla dinamica territoriale dei due millenni successivi alla fondazione della pertica agraria romana.

La geometria delle opere idrauliche, stradali e rurali ha una sua prospettiva estetica. C'è chi la sa vedere e gustare. Una direttiva al « saper vedere » in urbanistica sta appunto in quel mio chiodo fisso che lo studio d'una città o d'un aggregato urbano debba sempre venire « condotto introducendosi nell'ambiente centrale dopo avere perlustrato totalmente l'intorno territoriale sulle sue latenti geometrie e costituzionali normative ». Queste parole traggo dal mio discorso inaugurale al Congresso di Archeologia ed Arte di Varallo Sesia (1961).

Qui la direttiva si conferma ancora una volta produttiva, perché si conferma la configurazione d'una pertica torinese nella quale è elemento costituente e determinante il quadrante canavesano e lanzese, particolarmente appetito dalle ondate d'occupazione gota, franca e longobarda.

È una felice occasione per congratularsi con Domenico Serra, il quale quasi un secolo fa intuì che « la rete delle " stra(t)ellae " localizzò nel Basso Canavese una plaga intensamente germanizzata da Goti, Longobardi e Franchi ».

La civiltà barbarica s'invaghì di quegli impianti stradali ed idraulici. I Barbari li restaurarono e li ripotenziarono nella loro globale compiutezza tecnica.

La citazione, ne porterebbe dietro con sé un'altra, quella del Gabotto ipotizzante nientemeno per la zona una « res publica » in Germagnano: « Forum Germanorum o Germanianum », poi abbandonata, ma da rimeditare.

In fondo l'idea d'una rete di piccole strade romane, anziché quella d'una strada sola che come una assurda scorciatoia medioevale tagliasse in diagonale il quadrumagno contraddicendo la natura costitutiva dello stesso, è idea feconda di logiche considerazioni e di corollari critici.

Nella bellezza d'una latente struttura tecnica, ingegneristica e perciò architettonica perché accende di vita estetica il paesaggio, era ammirato il secentesco letterato che collaborò al Theatrum Sabaudiae nel descrivere la ferace campagna tra le due Vaude, facente paesaggio individualizzato: « Agri facies, qui paulatim ab ima planitie elevatur, ferme tota rigantur aquis ex Sturia fluvio, aliisque fontium rivis deducti: unde fit, ut Cereris, Bacchi, et Pomonae copiosissimus sit proventus ».

Traduco il significato poetico: il paesaggio, di poco elevato dalla pianura, è tutto toccato dalle acque della Stura, e da altre sorgenti provenienti dalle rive, conseguendone un grande raccolto di frumento, di uva e di frutta.

Cerniera organizzativa abbaziale ed episcopale alla confluenza dei torrenti e del Po: gli abbati Abbone e Guglielmo ed i vescovi Gezone e Landolfo.

I, 4

Durante la perlustrazione lungo la Stura, dal piano ai monti, al turista non disattento viene offerta l'occasione di constatare una regolarità sistematica d'incontri con molto frequenti aggregazioni umane ed agglomerazioni edilizie risalenti all'epoca romanica.

Ce se n'accorge scoprendo sui muri i caratteri tecnologici delle murature del tempo ed i contrassegni ornamentali di stile lombardo orlanti ad archetti pensili i vari ripiani dei campanili e delle fiancate delle chiesette.

Si coglie l'aspetto d'una organica dissemina di monumentalità, notando nel paesaggio, tuttora parecchio arcaico, una punteggiatura architettonica delle vedute più impressionanti la quale fa ossatura fortemente mnemonica.

L'occhio incontra siffatte localizzazioni urbanistiche in maniera ripetitiva e ritmata giacché il modo della collocazione è del tipo geometrizzante.

Dunque, si tratta d'una distribuzione che sembra avere posseduto sin dalla fondazione una legge generativa matematica presiedente alla programmazione economica dello sfruttamento del patrimonio naturale ecologico. La struttura della società distribuita colà a cavallo del Mille riesce a farsi leggere visivamente e panoramicamente, non solamente perché l'assetto geoidrologico è rimasto quello di una dozzina di secoli fa, bensì anche perché è facile il consenso con la logica di giustificazione congetturabile.

Siffatta regolarità d'organizzazione dello spazio urbanistico (per esempio pratico: lo scaglionamento delle borgatelle tra Viù e Usseglio) lo si trova meno fitto nelle alte valli, dove minore è la resa agricola, e più frequente in pianura ove i cascinali fruiscono d'una produttività maggiore della terra.

Precisamente tale matematica regolarità mi suggerì l'idea della ricerca se per caso questa caratteristica non dipendesse dalla revivescenza di tessiture strutturali di più antica data: se cioè la civiltà romanica non avesse riaccesa la geometria a scacchiera romana di cui ho segnalata l'esistenza ed il valore di premessa per una bimillenaria dinamica di vita (I, 3), alimentata dalle esigenze del sostentamento della gente localizzata all'interno d'ognuno degli scomparti della scacchiera ideale.

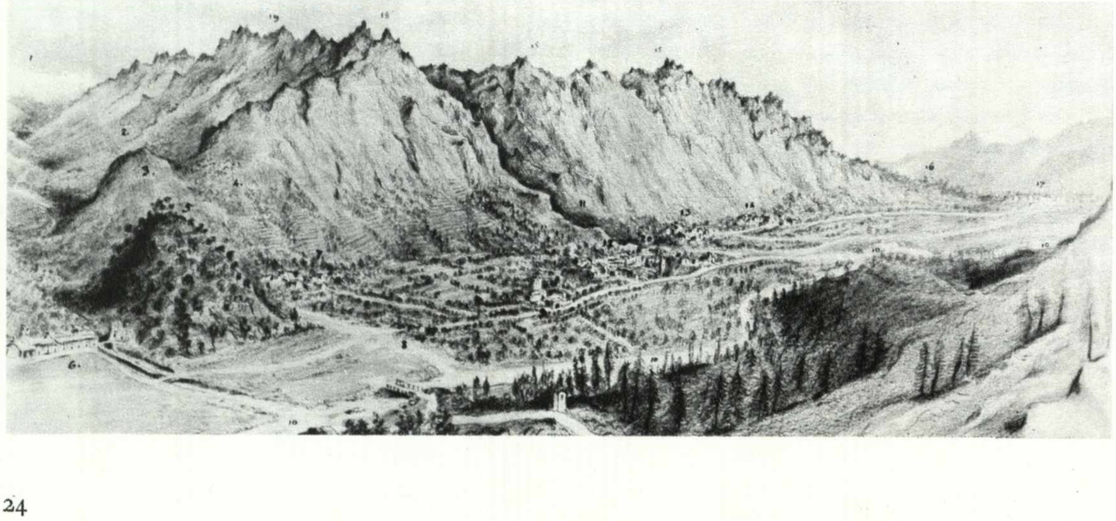
Non è innaturale che venga fatto di pensare che l'evidenziato straordinario ordine delle attività pratiche umane, e delle connesse consolidazioni utilitarie, stesse in stridente contrasto con l'immagine libresca dell'alto medioevo, come di società disordinata e financo caotica della vita politica e militare.

Per certo, una urbanistica terrena ordinatissima, come quella che qui contempliamo e che collima con gli schemi mentali della città terrena di Agostino d'Ippona, felice specchio della città celeste, non s'accorda con la nient'affatto disciplinata vita politica e militare di quei lontani tempi.

I libri di storia narrano le divisioni degli uomini in fazioni ideologiche e materiali, le quali, numericamente ridotte, erano tuttavia ognuna aspirante ad imporre sugli avversari un proprio schema d'ordine omogeneo e globale. Si saltava di zona in zona, sostanzialmente simile nella struttura totalitaria, anche se di nome differenziato. E ciò accadrà ancora per secoli sino alle fazioni guelfe e ghibelline, organizzanti in un grandioso spettacolo di composizioni e ricomposizioni, grossi insiemi di assetti territoriali perfettamente ed omogeneamente strutturati nel loro interno.

Leggendo le cronache dei trattati e degli atti di donazione ci si rende conto del fenomeno storico del trapasso da un mondo preesistente ad un mondo nuovo, sempre di poco variato nella sostanza.

Consigliabile è la lettura, con la guida di Carlo Cipolla (1898), delle cronache riguardanti l'Abbazia della Novalesa, complesso benedettino sito, come si sa, sulle pendici del Rocciamelone



I, 4; fig. 1.
Le frazioni di Usseglio in un disegno di Clemente Rovere, datato 1854. Tutte le documentarie vedutine di tale autore, di seguito riprodotte, sono di proprietà della Deputazione di Storia Patria di Torino, facenti parte d'un abbozzo di guida delle valli.

Legenda (da C. Rovere): «1, Ghiacciai d'Arnasso; 2, Alpe di Bessanetto; 3, Il Trucco; 4, Muande di Cervino; 5, Monticello del [?], 6, La fabbrica; 7, Casale di Villaretto; 8, N. D. del Rocco; 9, La Parrocchia; 10, Torrente Stura; 11, Gola e rivo di Venaus; 12, Casale di Cortavas; 13, Casale di Chiabert; 14, Casale di Pianeto; 15, Cime dell'Ovarda; 16, S. Desiderio; 17, Le Piazzette; 18, Balze di Malzé; 19, Vette di Camossera; 20, Casa del ministro Cibrario».

dalla parte opposta della lunga valle lanzese di Malciaussia, Margone, Usseglio e Viù. Altrettanto raccomandabile è la lettura degli atti di fondazione dell'Abbazia di Fruttuaria a San Benigno, ch'è su un altro fianco della zona studiata.

Nell'atto di fondazione della Novalesa (ch'è dell'anno 726) e nel testamento del suo primo abbate carolingio Abbone (ch'è del 739) è descritta la struttura d'un immenso frammento dello stato franco che s'attestava allo stato longobardo, ormai in disfatta, con l'evidente intento di proliferare ingrandendosi verso meridione, entro il Piemonte.

Si tratta d'una lunga e ricca collana di « pagi », unità territoriali omogenee tutte organizzate nel loro assetto sociale ed economico, comprendenti persone e cose, la quale si stendeva dal mare Mediterraneo alla Pianura Padana, attraverso la Provenza, la Borgogna, il Lionnese, la Savoia, la Moriana e la valle di Susa sino ad Avigliana.

Ogni « pago » comprendeva schiavi e liberti, terre, case, edifici, vigneti, campi seminativi, prati, pascoli di piano, boschi, alpeggi stagionali con adiacenze e pertinenze. È detto esplicitamente: « in omnia comprehensa..., una cum mancipiis, libertis, terris, domibus, edificiis, vineis, campis, pratis, pascuis, silvis, alpibus, vel omnia adiacentias ad se pertinentes ».

L'elenco delle unità territoriali, detti « pagi », è lungo; costituisce curiosità per chi non abbia mai scorso una letteratura notarile del tipo. Si citano nelle zone transalpine Marsiglia, Toulon, Riez, Arles, Die, Apt, Cavaillon, Sisteron, Vaison, Gap, Chorges, Embrum, Briançon, Macon, Lione, Vienne, Grenoble; ed al di qua « pagi » cisalpini di Susa, Orbano, Ciminiano, Voroxio, Raude, Noviliano, Valaneis, Cammite, Brosolis, Rogationis, Tanno, Borgonis e Tollatecus.

Se luoghi come Susa, Avigliana, Valgioie, Bruzolo e Borgone sono facilmente individuabili nella toponomastica dell'atto, gli altri sono incogniti; come quel Tollatecus ch'è detto già insistere entro il regno longobardo, ad oriente delle Chiuse, facendo nascere il sospetto che interessi le Valli di Lanzo.

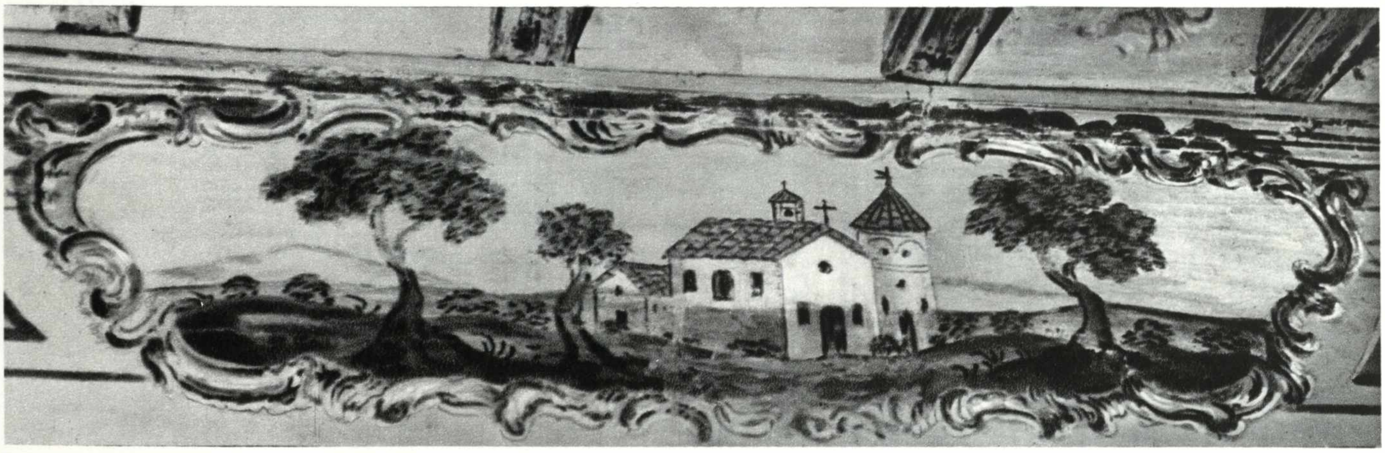
Cioè, in questa ipotesi storica, le Valli di Lanzo sarebbero una strisciolina di terra, come una fibra che si affianca alle cellule allungate facenti la catena sopra descritta, dominio di quell'abbate della Novalesa che era anche patrizio carolingio, membro dell'organizzazione politica imperiale.

Dopo Carlomagno le cose cambiarono. Saraceni ed Ungari sconvolsero il mondo occidentale, obbligando ad una profonda riorganizzazione generale delle frontiere e delle associazioni dei territori. La lunga fibra politico territoriale del cordone dei « pagi » della Novalesa fu spezzata. Abbate e monaci si trasferirono a Breme. E dopo la cacciata degli invasori, la Novalesa partecipò più alla vita subalpina, che a quella transalpina, con doppio titolo. L'abbate fu detto « Novaliciense sive Bremensis abbas ». Ed ebbe contatti più intensi coi cenobi e vescovadi italiani; come col vescovo di Como, nel sec. XI, dal quale contatto l'architettura messa in atto dai monaci di Novalesa e di Breme subisce riverberazioni importanti.

Chi conosce l'abside della « ecclesia » di Sant'Albano presso Riva di Chieri, fatta erigere da Breme, ricorderà quella quintupla archeggiatura interna con sei intere colonnine la quale costituisce stilisticamente un ponte tra la provenzale Vaison ed il San Fedele comense, come dissi nell'antologia monumentale chierese.

Quando nelle premesse medioevali per lo studio della forma urbana torinese feci inserire una mappa riassuntiva delle ubicazioni delle abbazie esercitanti giurisdizione nel tavoliere, concretamente e visivamente materializzanti il sistema intricato delle reciproche influenze culturali, intesi affermare l'esigenza di seguire tracciati d'indagine interrelati su molto ampi orizzonti di cultura storica ed artistica.

Parallelismi, analogie, interferenze ed incastri sono indispensabili per comprendere i fenomeni complicatissimi sviluppatisi nello squarcio di tempo a cavallo dei due millenni, nell'epoca in cui le



I, 4; fig. 2.
Paesaggetto barocco alla Bertalazona con spunto di campanile romanico forse locale. Fantasia o rilievo reale?

civiltà barbariche calano le loro preziose esperienze formali entro la capacità d'assimilazione del mondo latino, ed offrono la loro collaborazione attiva ed inventiva al vecchio mondo.

Ho già detto della fascinosa affinità tra la struttura urbanistica dei « pagi » carolingi e la ideologia della città terrena agostiniana fatta ad immagine della città ultraterrena. Ora sarebbe opportuno dire della parentela delle coeve espressioni letterarie, come quelle « rozze cronache verseggiate » che venivano vergate sulle pendici del Rocciamelone (« Romuleus mons »?), con le massime realizzazioni poetiche fatte imitando il latino della decadenza romana. E sarebbe anche utile impostare analogie nei settori ornamentali architettonici ed urbanistici, modulati, ritmici e financo musicali nel loro nitore di disegno (I, 4; fig. 1).

Intere valli venivano « disegnate », nell'accezione di progettate con lucida intuizione delle possibilità di sfruttamento delle risorse naturali e del contributo che l'ecologia può offrire alla vita materiale ed alla cultura dell'uomo, nello spirito della regola benedettina di « ora et labora ». Il progettare cose pratiche di tanta ampiezza era occasione di rivelare l'armonia che si ammirava nelle cose spirituali. Quei cristallini disegni generali dei « pagi » carolingi, sono splendenti pezzi prefabbricati per disegni geografici ad ampia scala anche nelle sporadiche confessioni dei notai e dei cronisti, all'epoca della grande paura della fine del mondo.

Nel nostro caso interessa subito dire che il disegno generale urbanistico della alta valle di Viù, di Lemie e di Usseglio può venire capito da descrizioni di analoghe vallate, tanto nella sua impostazione certamente carolingia, forse quale dipendenza da Saint Jean de Maurienne, come dimostrano le presenze di cappelle ad abside quadra (I, 4; figg. 3 e 6) simili alle due di San Pietro e di Santa Maria alla Novalesa (I, 4; figg. 4 e 5), quanto nella ristrutturazione del secolo XI allorché la valle cominciò a gravitare sulle abbazie padane di S. Mauro di Pulcherada, di San Solutore e di Sant'Andrea e sul vescovado di Torino.

Le descrizioni geograficamente più vicine sono da ricercarsi nella prosa del notaio che stilò l'atto di fondazione di Fruttuaria, abbazia piemontese di San Benigno legata all'abbazia francese di San Benigno presso Digione che fu retta da Guglielmo di Volpiano, « abbas Willelmus » (962-1031).

Il paese di San Benigno sta appena al di là delle Vaude presso Volpiano, essendo elemento importante per i tracciati di schematizzazione ideale del territorio tra le due Dore. Dell'abbazia ci resta solo il campanile (I, 4; fig. 17), attribuito a Guglielmo da Volpiano, poiché nel sec. XVIII l'abbate Cardinale delle Lanze la trasformò totalmente in forme barocche (cfr. VI, 2).

Confrontate con quelle della pianura, queste descrizioni notarili e cronistiche, sono pressoché uguali. Ricordo la struttura de « la villa di Gonzale e la corte di San Dalmazzo che si trovano al di qua ed al di là del Sangone » donate da Adalberto marchese d'Italia all'Abbazia di Sant'Andrea torinese (della quale, come a San Benigno, si conserva solo il campanile [I, 5; fig. 18] dovuto al genio architettonico di Bruningo, discepolo ed emulo in architettura del grande Guglielmo).

Nella nostra regione subalpina Guglielmo e Bruningo rappresentano bene la nuova generazione benedettina di quegli artefici, che, come l'architetto Mazulo a Pomposa, restaurarono per l'ennesima volta grossi pezzi della urbanistica altomedioevale europea, riproponendola quale modello operativo con identica sostanza ma con veste riformata. Ciò dimostra che la lunga stagione romanica, la quale fu una delle fasi più importanti del fenomeno di europeizzazione del continente, non fu tempo sprovvisto di attenzioni all'evoluzione.

Gli scrittori piemontesi tracciano monografie di tale « Abbas Willelmus » encomiastiche, tese a glorificare ed eroicizzare un uomo canavesano che ebbe attività famosa non solo in Italia, bensì forse ancor più in Francia e Normandia. C'è nelle pagine di Camillo Boggio, scrittore canavesano del secolo scorso, una venatura d'orgoglio campanilistico.

In effetti era stato generato da una stirpe di elevata nobiltà, la quale allora dominava in tutto il mondo europeo, dal Mediterraneo al Mare del Nord, costituendo con caratteristiche di casta senza patria una falda staccata e superiore all'umanità normale. In quello strato privilegiato germinavano con profusione re, sacerdoti, filosofi e santi.

Suo padre, Roberto dei conti di Volpiano ma nato a Vilsone, era di sangue svevo; sua madre, Peringa, era nativa di Lombardia come riferisce il Gabro. Ebbe tre fratelli di nome Nittardo, Gotifredo e Roberto, quest'ultimo genitore d'una Ermengarda che fu madre di un personaggio celebre in Val d'Aosta, Sant'Anselmo.

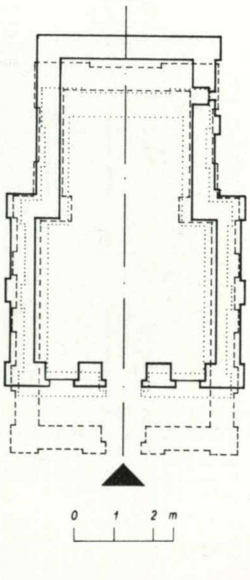
Guglielmo nacque lontano da Volpiano, durante l'assedio stretto attorno alla regina Wilna, moglie di Ottone il Grande, nell'Isola di San Giulio d'Orta, ove i suoi genitori erano momentaneamente a corte; tant'è che lo stesso imperatore Ottone gli fu padrino.

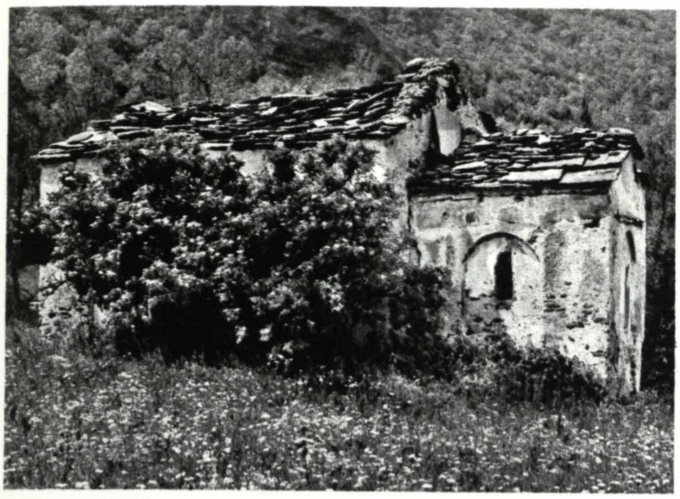
Settenne fu a studiare nel monastero di Lucedio, nel vercellese; poi fu studente a Vercelli ed a Pavia, la ex capitale del regno longobardico d'Italia che tuttavia era polo internazionale di vita culturale universitaria ed architettonica.

La sua personale preparazione mostrava una spettacolare interdisciplinarità, dalla organizzazione amministrativa giuridica e pastorale alla produzione artistica. Fu preparato per essere un capo: preparazione di respiro internazionale per una attività futura d'altrettanta ampiezza d'orizzonte.

I, 4; fig. 3.
Raffronto dimensionale e formale dei monumenti delle seguenti figg. 4, 5 e 6.

— S. Giulio.
---- S. Pietro della Novalesa.
...... S. Maria Maddalena della Novalesa.





I, 4; figg. 4 e 5.
La cappelletta ad abside quadra di Santa Maria Maddalena della Novalesa.

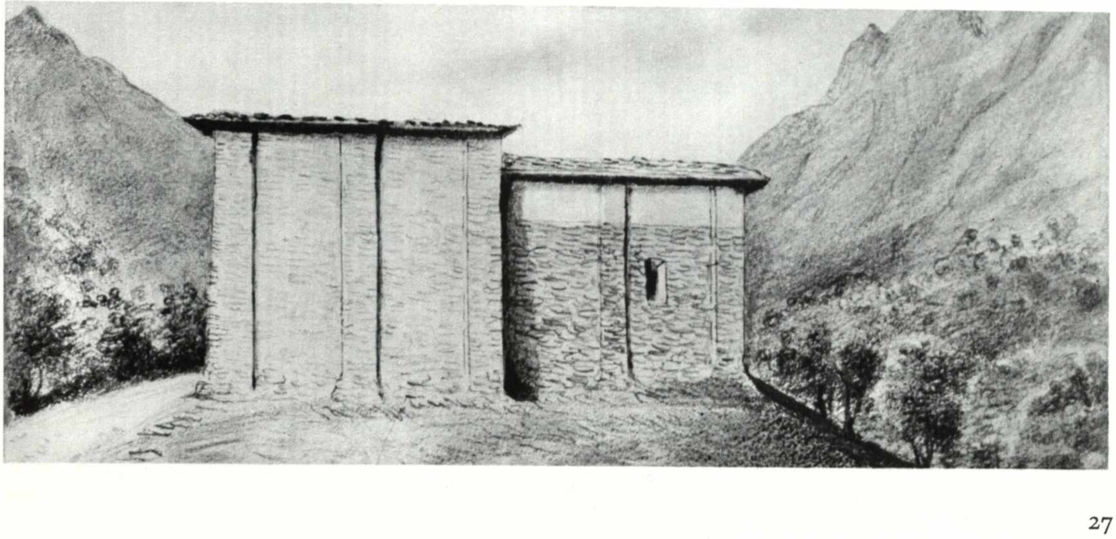
In pellegrinaggio dal 996 al 997, dicono che perfezionasse i suoi studi nell'architettura e nell'urbanistica a Subiaco, a Montecassino, a Ravenna, a Venezia (ove si lavorava a costruire San Marco) ed ancora a Pavia. Guglielmo fu consacrato abbate nel 990, ad opera dell'arcivescovo di Langres e con intervento di San Maiolo, figura benedettina notissima, abbate di Cluny.

A Volpiano sostò brevemente. Qui, di passaggio, aiutò i propri fratelli Nittardo e Gotifredo, fattisi anch'essi benedettini, a fondare l'abazia canavesana nel luogo detto di Fruttuaria (« in loco qui ab incolis appellatur Fructuaria in comitatu Iporiensi inter duos fluvios (I, 1; fig. 1), quorum unus Orco et alter dicitur Amalon »).

Interessante per l'iniziato ed interrotto discorso della struttura del paesaggio arcaico di modellazione benedettina, è il diploma di privilegio che re Arduino fece redigere per contribuire, insieme con la moglie, a dotare l'abbazia di uomini e di beni strumentali idonei alla missione religiosa ed a compiti di strategia politica.

Contiene un dettato notarile ch'è più ricco d'informazioni strutturali di quelli ricordati due secoli prima. Il bene della dotazione contempla ogni cosa, compresi quei soggetti umani legati ai fondi che sono specchi della società italiana rimodellata dalla civiltà longobardica, la quale conservava gli schiavi « mancipii », « servi et ancellae », e, abbandonata la categoria vivente secondo l'antica legge romana « libertus » « vivens lege romana », creava un altro tipo di cittadino, « aldus » e « alda », dotato di libertà condizionata alla natura giuridica e costituzionale del particolare momento storico, alla vigilia delle istituzioni di timbro comunale che successero a quei primi schemi del feudalesimo aristocratico misto di latinità e di germanesimo.

Dice il documento: « cum servis et ancillis, aldionibus et aldianibus, cum casis, curtibus, castris, ecclesiis, capellis, edificiis, campis, vineis, pratis, pascuis, silvis, stallariis, saltibus, piscationibus, molendinis, acquis aquarumque descursibus, montibus, vallibus, planitiebus » ed altro ancora. Il documento conferma che per vivere coi piedi su questa terra e con lo spirito volto al cielo, secondo le regole di San Benedetto e di San Romualdo, occorreva tutto, dalle residenze agli edifici per il commercio o mercato curtense, alle rocche ed ai ricetti militarmente forti, alle chiese ed agli oratorietti disseminati nell'agro con la frequenza dei piccoli depositi annonari detti latinamente « celle », ai fabbricati rurali ed ai molini, alle pescaie ed ai boschi per la caccia ed anche alle opere idrauliche per l'irrigazione; tutto ciò tanto in alta montagna quanto in pianura.



I, 4; fig. 6.
La cappelletta di San Giulio a Forno di Lemie (secondo l'appunto di C. Rovere, 1854).

Nella prosa notarile c'è dunque un abbozzo della schematizzazione descrittiva di quell'assetto territoriale che con l'indagine antologica in atto lungo la Stura intendesi evidenziare nella sua logica interna e gustare nella sua musicale armonia, dalle cime del Rocciamelone e delle Levanne alla collina torinese tra Torino e Gassino.

Gli edifici sacri e loro dipendenze non possono più intendersi quali oggetti isolati nell'aura estetica vagamente romantica, come la rinomatissima carducciana chiesa di Polenta, bensì debbono fare parte, quali elementi strutturali, d'un discorso d'insieme valido per la cultura nostra attuale, educata da ben più sostanziose penetrazioni umanistiche e tecniche. Persino la normativa di regolamentazione edilizia fa oggi tonalità ambientale necessaria per la valutazione critica del significato artistico delle cose dell'architettura.

Lo scalo canavesano ricorrente di quel grande personaggio ch'è « Abbas Willelmus », il quale ricamava sinusoidalmente itinerari di qua e di là delle Alpi, assume dunque un ben preciso compito di riferimento storico, quasi sia stato un diapason, della cui legge vibratoria partecipa anche tutto l'intorno geografico.

La costruzione di Fruttuaria fu iniziata nel 1003 e fu compiuta nel 1007. Ma nel frattempo Guglielmo era ritornato alla sua sede di giurisdizione per dare inizio alla rimodellazione dell'altro complesso abbaziale pure dedicato al servo di Dio Benigno. Soprattutto fece epoca l'impostazione a pianta centrale del nucleo più importante del tempio, dimostrando che furono colte e sviluppate le ispirazioni tratte a Venezia ed a Ravenna. Quale architetto, Guglielmo fu considerato un maestro orchestrante altre personalità artistiche in una grande impresa che più tardi divenne interessante per vasti ambiti geografici: « abbas magistros conducendo et ipsum opus dictando summo mentis ingenio ».

Infatti, successivamente, nell'anno 1010 andò in Normandia, chiamatovi da Riccardo II, per perfezionare riformare e fondare una quarantina di monasteri, tra cui Santa Trinità di Fecamps e altri templi di Jumège, di S. Ouen, di Rouen, di Mont S. Michel.

Ricomparve tra la nostra gente canavesana nel 1014, quando lo spodestato Arduino d'Ivrea, ormai ritiratosi dalla vita politica per risiedere a Fruttuaria, fondò anche il monastero femminile caro a sua moglie Berta; e nel 1030, ultimo anno della sua vita terrena.

La patrologia, Rodolfo Glabro cluniacense dandone l'avvio, lo celebrò dopo morte come « Sanctus Guillelmi Abbas Divionensi ».

Se di Fruttuaria, non resta che il campanile di San Benigno Canavese, è però quanto basta per permettere un approfondimento del valore estetico del paesaggio arcaico benedettino nelle Alpi occidentali e dei suoi elementi architettonici minuti, i quali insieme alle visioni d'insieme dimostrano la grande potenza della congruenza dello stile romanico.

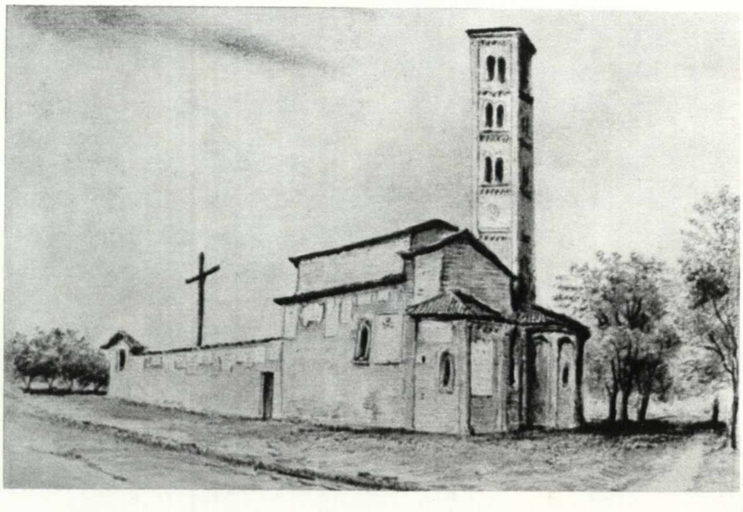
La congruenza, era detta dagli antichi « concinnitas », e talora « proportio », cioè interna proporzionalità, e « simetria », qualità non coincidente con l'attuale concetto matematico di ribaltabilità speculare rispetto ad assi e piani privilegiati. Era rispondenza tra le parti ed il tutto e tra il tutto e le parti.

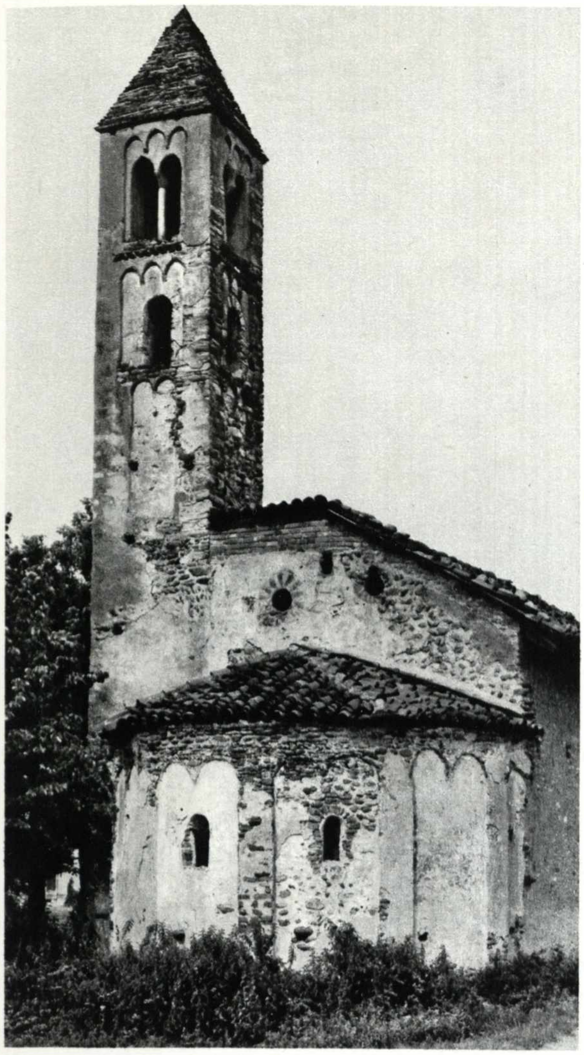
Vedendo la parte s'intuiva la globalità; vedendo l'insieme s'intuiva la costituzione estetica del dettaglio.

Entro le quattro superfici di facciata del campanile si trova l'esemplificazione di detto principio: i sei piani di cui è costituito vengono segnalati o proiettati all'esterno da sei fasce marcapiano ad archetti pensili; e detti archetti modulari costituiscono ben chiarificatrici scansioni della superficie cosicché l'occhio la misura, come se avesse a disposizione uno strumento mensorio, una canna metrica.

Ma la scansione dello spazio equivale a scansione temporale; e, perciò, gli archetti fungono come le note musicali per battere i tempi. Spazio stilistico romanico equivale a musica stilisticamente monodica e gregoriana.

In realtà la fenomenologia architettonica è molto complessa; l'immagine è prodotto di sintesi di più schemi introduttori alla progettazione ed alla contemplazione, secondo interpretazioni estetiche che Vitruvio pone nel trinomio-unità « firmitas, commodus et venustas ». Così nelle facciate si proiettano gli spazi interni, destinati alle distribuzioni delle azioni svolgentisi; e si disegnano sottolineate le leggi statiche cui soddisfano le strutture portanti (specialmente i quattro solidi angolari ed altri quattro maschi murari intermedi profilati a sezioni decrescenti di sotto in su).


I, 4; fig. 7.
La cappella di San Martino di Ciriè, secondo gli appunti di C. Rovere nel 1852



I, 4; fig. 8.
La cappella di Santa Maria di Spinariano presso Ciriè.

Questi ultimi due fattori compositivi, il distributivo e lo statico, vengono sottolineati nelle facciate di San Benigno dalle finestrature d'ogni piano: semplici feritoie nei tre piani inferiori, coppie di monofore al quarto, coppie di bifore al quinto ed al sesto (I, 4; fig. 17).

Altrove l'organizzazione spaziale delle finestre viene condotta con altro assetto. Nel notissimo campanile di Pomposa, ch'è del 1036 ad opera del già ricordato architetto Mazulo, le aperture sulle quattro facciate sono tutte in mezzeria (quattro monofore, una bifora, due trifore, tre tetrafore) e formano una slanciata V aperta verso il cielo denunciando la costituzione della struttura portante con soli quattro maschi murari, angolari, in forma quasi teoricamente dimostrabile di «solido di egual resistenza», come dicono i cultori di scienza delle costruzioni e di teoria matematica dell'elasticità.

Didatticamente, vicino al campanile di Fruttuaria, sta per stile quello della Consolata di Torino, opera del già ricordato discepolo Bruningo, quantunque l'individualità dell'immagine realizzata sia differente. Mentre l'alta mole canavesana è lapidea, quella torinese è laterizia; l'una è verde grigiastro, come la pietra della montagna; l'altra è rosseggiante come i mattoni di pianura. La torre dei Santi Andrea e Clemente possiede un magisterio esecutivo impeccabile. Gli archetti, le mensoline, le paraste, i capitellucci, i modiglioncini, le armille degli archi sono perfettamente tracciati, eseguiti e messi in opera. Il cenobio, dopo avere ospitato i monaci della Novalesa, fugati dai Saraceni, s'interessava col vescovo torinese insieme all'abbazia di San Solutore dell'organizzazione religiosa e civile della zona piemontese.

Perciò, oltre che in una didattica generale, col campanile di Bruningo della Consolata (I, 5; fig. 18) stilisticamente correlansi altre opere tra le due Dore.

Non va omesso di segnalarne un locale notevolissimo, ch'è da visitare per provare un'emozione ineffabile: nel vano della cella campanaria le colonnine con capitelli a stampella lapidei assumono una proporzione d'entusiasmante grandiosità ed arditezza. Di lassù si dominano i piani circostanti e si vedono le vallate insinuarsi nell'arco niveo delle Alpi. Dall'analoga cella campanaria di Fruttuaria si contempla tutta la terra tra Malone ed Orco.

Le note diffuse dalle campane raggiungevano i luoghi di giurisdizione abbaziale; giungevano ad essi anche le scansioni che, a mo' di note musicali della coralità gregoriana, lassù nel cielo si intagliavano nello spazio suggerendo una quadrettatura modulare del territorio entro la quale abbiamo visto organizzarsi la vita spirituale ed economica delle «romaniche» corti abbaziali e delle quali più dettagliatamente conosceremo altri elementi più avanti (I, 5).

L'uso di siffatta ornamentazione ad archetti pensili, ch'è decorazione e struttura portante, differenziava le scuole architettoniche del tempo. Esistevano delle aree europee che il prisma verticaleggiante dei campanili lasciavano liscio a parlare con incontaminati puri volumi; per esempio tutta l'area d'influenza nell'Alto Adriatico dell'Abbazia di Aquileia, costruita dallo stesso patriarca Poppone pressoché all'epoca di quello di Fruttuaria. La mancanza di articolazioni di massa, di segnalazione di differenziazioni locali di dettaglio, era pure essa un apparato figurativo che riassorbiva sinteticamente le strutture in un ideale di forma che non riusciva ancora a liberarsi dal condizionamento classicistico.

Nella stessa Aquisgrana, s'avverte quell'alternativa tra ideali formali del passato e del presente; la quale fu poi risolta per l'attualità, nella lunga digestione culturale dell'apparato abbaziale dei due secoli successivi e nella altrettanto lunga consolidazione di modi coerenti ad una organica struttura della società operante.

La difficoltà delle scelte in alternativa sono note agli storici dell'arte e dell'estetica. A San Benigno se n'ha una documentazione, forse mai segnalata dagli scrittori di cose d'arte, i quali intesero il campanile di Guglielmo come capolavoro di getto e come musica gregoriana splendidamente pietrificata, senza ombra alcuna di dubbi e di ansie ai bivii tremendi della ideazione formale.

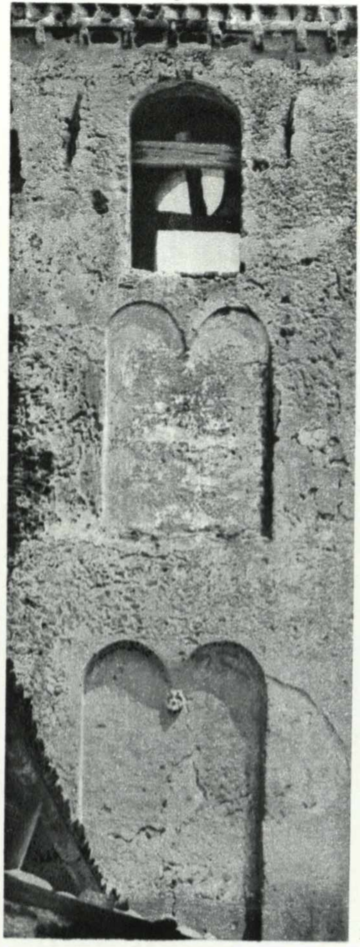
Eppure il monumento non è opera di getto. Lo dimostra il cambiamento di materiale da costruzione dall'apparato murario lapideo fondamentale alla diligentatura laterizia dei fregi marcapiano. Sembra quasi che in un primo tempo si sia tentato di eseguirle tutte lisce le facciate oppure di metterc in atto su di esse degli archetti pensili in pietra come alla Novalesa (I, 5; fig. 29), ma che poi l'indomabilità della materia scistosa e scagliosa, inadatta al lavoro da scultore, abbia avuto ragione sulla volontà dell'architetto e si sia dovuto ripiegare sull'argilla modellata e cotta, incastrandovela come in un restauro.

Nelle pagine seguenti:

I, 4; figg. 9 ÷ 19.
Campanili romanici eseguiti in muratura lapidea a San Maurizio Canavese, San Carlo Canavese, Cantoira, Chialamberto, Settimo, Usseglio, Monastero, Ceres, San Benigno, Celle di Rubiana, Ciriè.

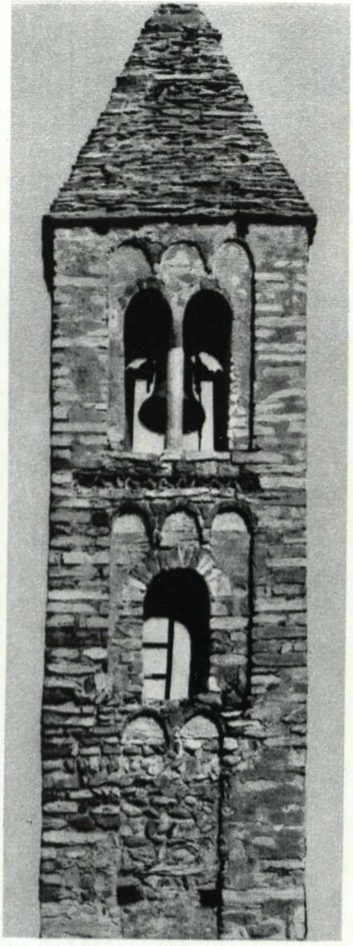
I, 4; fig. 20.
Torre della Castellata di San Mauro nella Riviera d'Almese; ex campanile priorale.

S. Maurizio di Lifignasco sec. XI



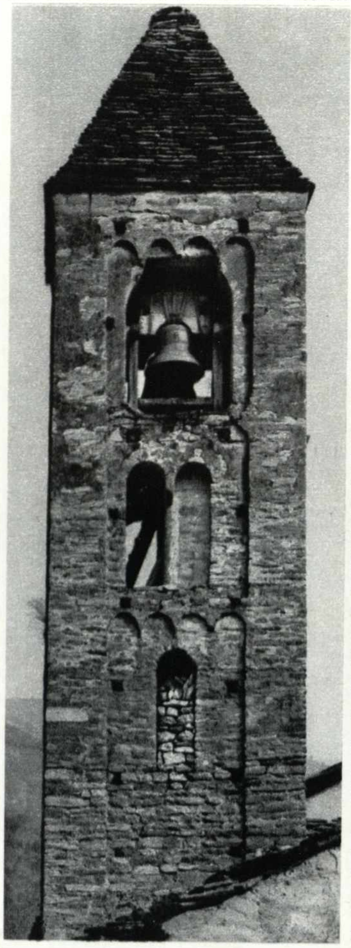
9

S. Maria Spinariano sec. XI



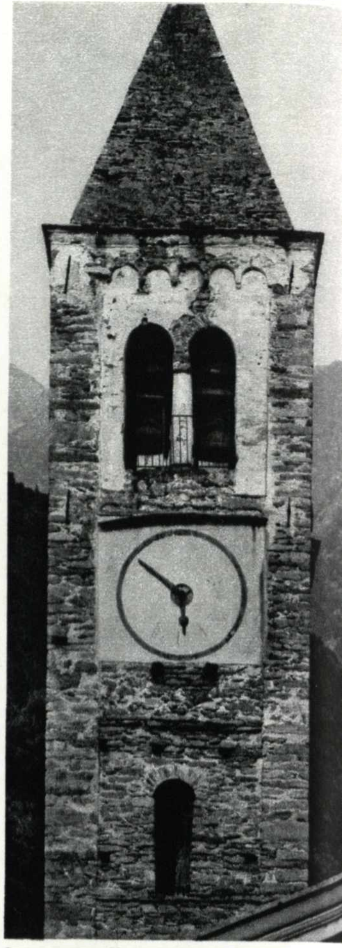
10

SS. Pietro e Paolo di Cantoira sec. XI



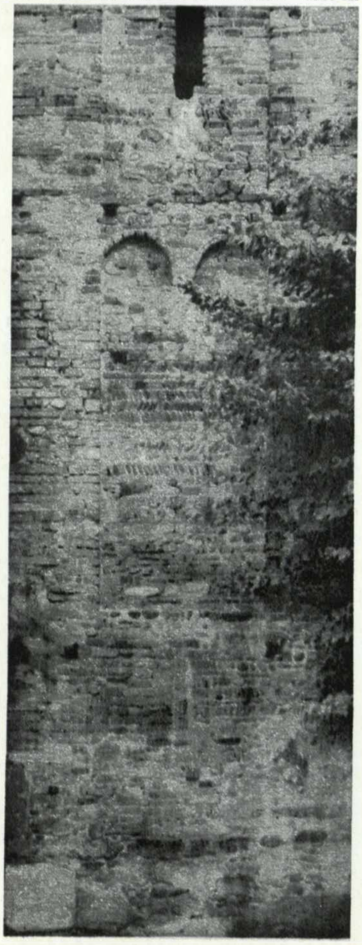
11

SS. Fil. e Giac. di Chialamberto sec. XI



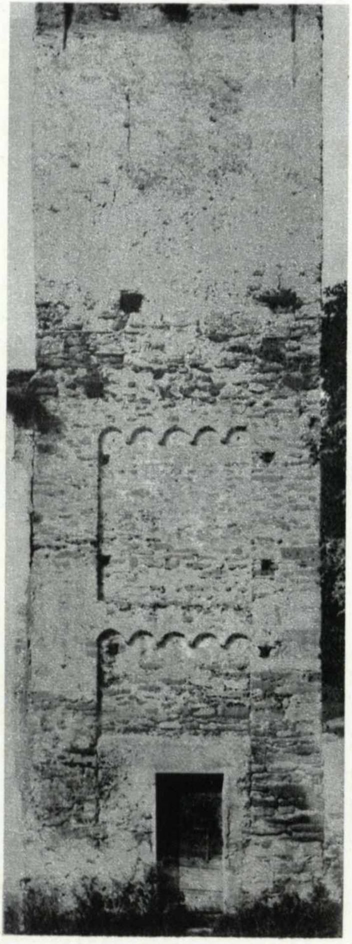
12

S. Pietro in Vincoli di Settimo sec. XI



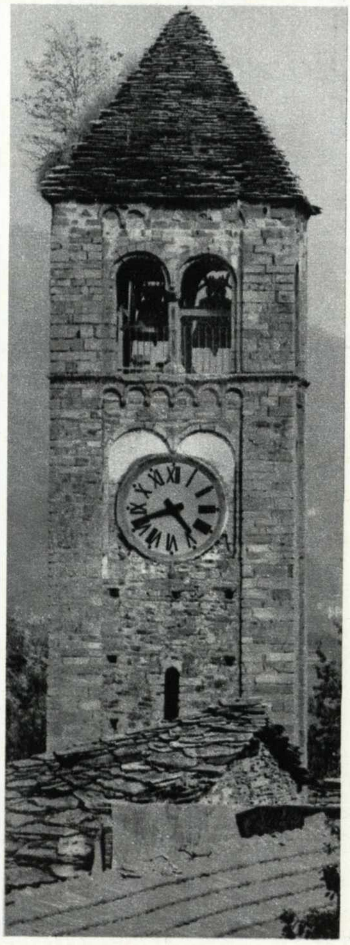
13

S. Maria Assunta di Usseglio sec. XI-XII



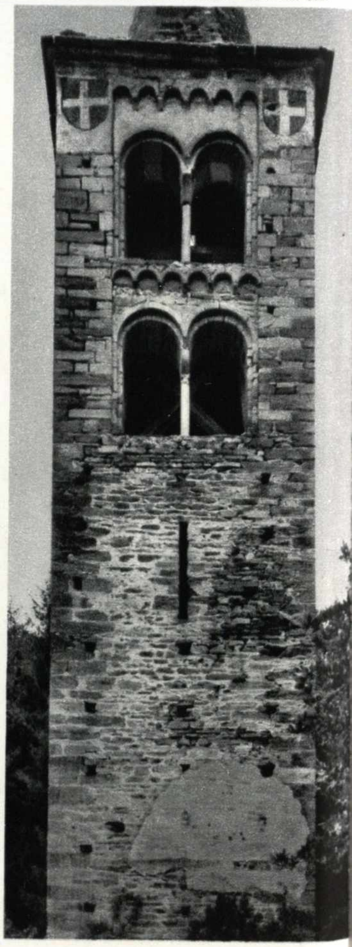
14

S. Anastasio m. di Monastero sec. XI



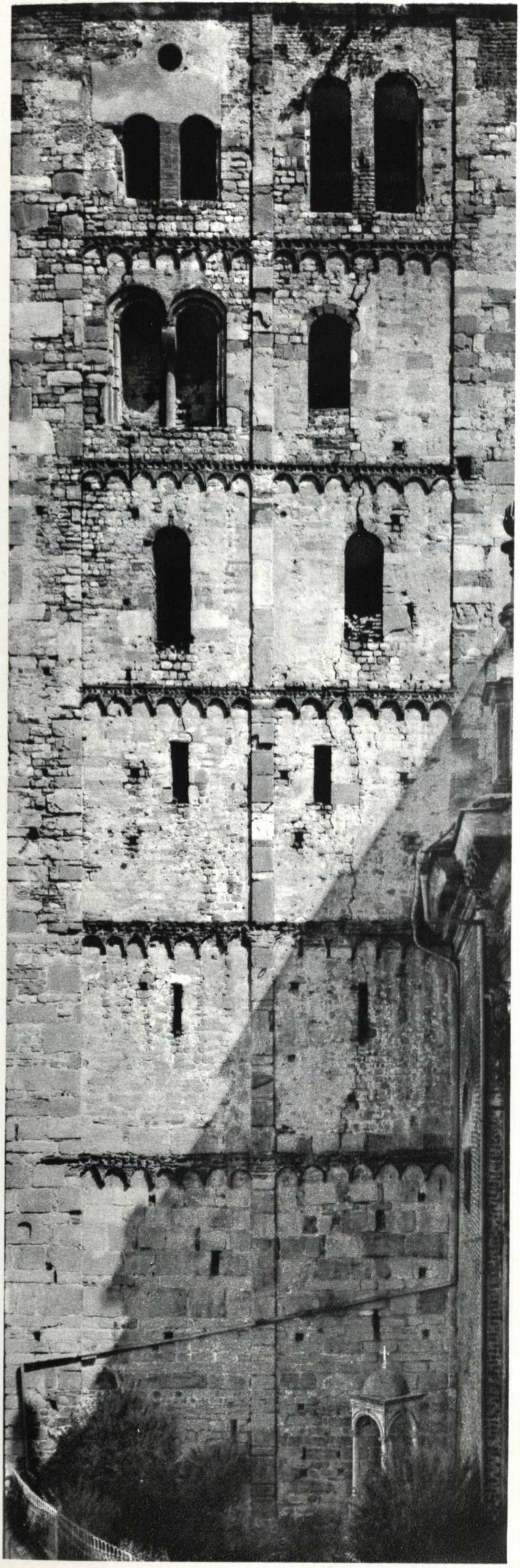
15

S. M. Marcellina di Ceres sec. XI-XII

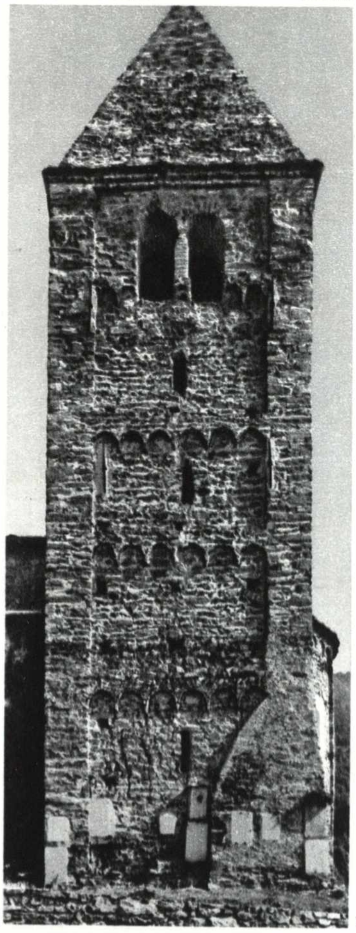


16

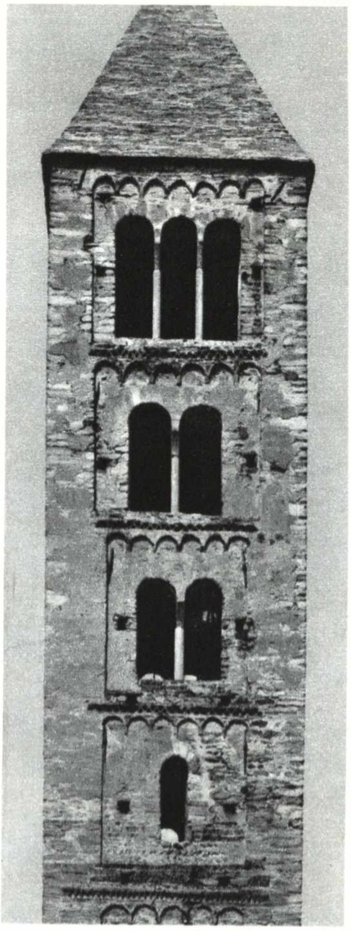
S. Benigno di Fruttuaria sec. XI


17

S. Maria di Celle sec. XI


18

S. Martino di Liramo sec. XI


19

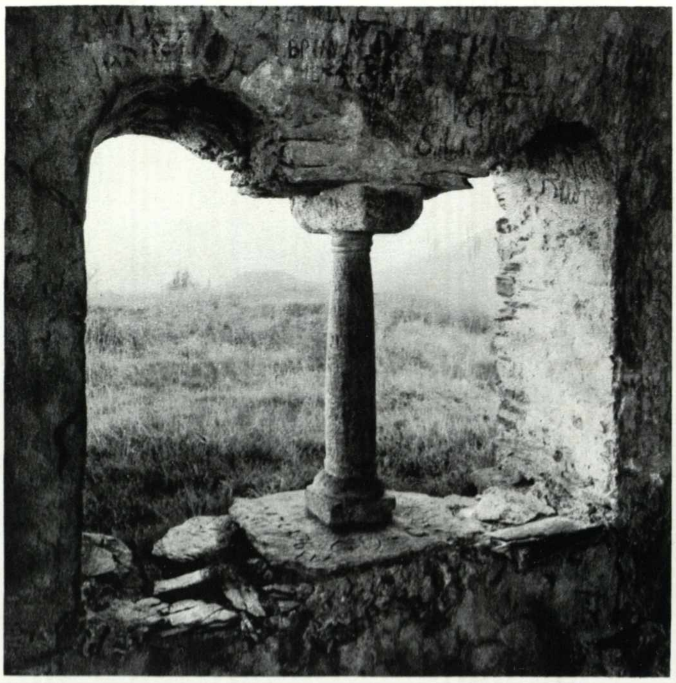
Sconcerta la denunciata eterogeneità dei mezzi tecnici, pietra e laterizi. Nonostante le lodi espresse sul disegno visto attraverso la fotografia in nero, qui, a Fruttuaria, non si giunge alla policromia entusiasmante realizzata nel campanile veronese di San Zeno; ci si arresta ad una dicromia acerba.

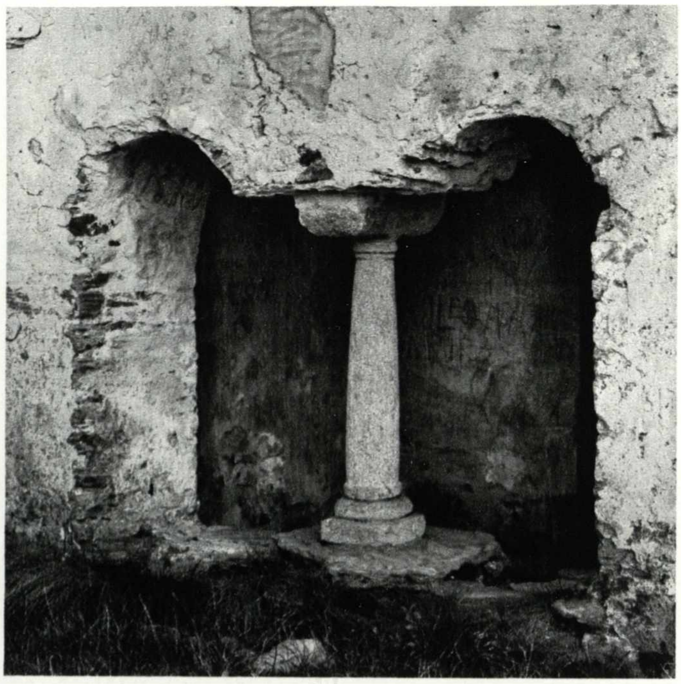
Tranquillizza, ciononostante, la considerazione che l'esistenziale storicità dell'arte viva deve attraversare fasi di tal fatta. E che al lume di tale ammissione teorica prende consistenza d'interesse culturale anche tutta l'esteticità dell'assetto territoriale che stiamo indagando nei secoli di mezzo e che agli stessi contemporanei appariva miracolosa e fulgente. Rodolfo Gabro nei cinque libri delle storie del suo tempo dice che «erat enim instar ac si mundus ipse esetiendo semet., reiecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret». L'Europa, dall'Italia alle Gallie, lasciava l'antica veste e ne indossava una candida. «Tunc denique episcopalium sedium ecclesias pene universales, ac caetera quaeque diversorum sanctorum monasterio, seu minore villarum oratoria, in meliore quique permutavere fideles».

Tale ondata di rinnovamento si riversò sul percorso della Stura. Presiedevano alla rinnovata forma architettonica vescovi ed abbati, ed i loro campanili erano come pulpiti dai quali ricaricare di slancio gli operatori della ristrutturazione geometrica ed armonica.

Sei o sette alti e robusti campanili erano come i vessilli spiegati delle funzioni direttizie della società d'allora. Due sono stati presentati a Fruttuaria in S. Benigno ed a Torino in S. Andrea.

20


21


22

I, 4; figg. 21 ÷ 25.
San Vittore Martire sul costone che si spegne nel Monte Giovetto presso Balangero. Vedute, pianta, sezione e prospetto.

Un altro a Torino presso San Solutore; uno a S. Mauro di Pulcherada, uno a San Giusto di Susa, altri due alla Sagra di S. Michele e alla Novalesa (I, 5; fig. 29); alla Novalesa, dopo il passaggio distruggitore dei Saraceni, il secondo campanile dovette essere più basso e più esile come competeva al minore risalto gerarchico del priorato istituitovi quale fiduciario dell'abbazia di Breme. Tali campanili stavano al contorno del territorio. All'interno di questo s'ebbero solo tre substrutture operative notevoli: il priorato di Mathi, le abbazie femminili di Brione e di Rocca. Di altre gli storici hanno persino dimenticato il senso, giacché i muri sono stati distratti dalle loro iniziali funzioni di campanili financo trasformandosi in fortilizi laici, come alla Riviera di San Mauro d'Almese (I, 4; fig. 20), ove la base campanaria è stata coronata nello stile delle torri militari.

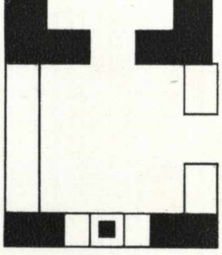
Un rapido sguardo al campanile di San Mauro di Pulcherada, dal quale dipendeva quello di Mathi ora scomparso o trasformato, ci dice d'una vita tormentata nelle località che avessero interesse militare. Sul finire del sec. X il «fundus pulcherade super fluvio padi», faceva capo alla signoria del Monferrato e da questa s'ebbe l'iniziativa ai primi del sec. XI di ricostruirvi una preesistita abbazia di S. Mauro distrutta dai Saraceni. Il campanile (I, 5; fig. 21) invece è attribuito dall'Olivero al periodo gotico tra il XIII e XIV secolo come rimaneggiamento d'uno più antico; così come intorno al sec. IX si sarebbe rifatta l'abside a nicchie cieche su preesistente impianto (I, 4; fig. 32).

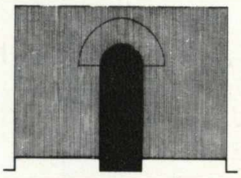
San Mauro di Pulcherada fu l'abbazia padana d'origine vallombrosiana che per prima ed in maniera più impegnata s'occupò delle Valli di Lanzo insieme ed in eguale misura con il vescovo di Torino. Aveva una sua importante dipendenza nel priorato di Mathi e tanti possessi trasmessigli per gestione e custodia dai Monferrato in funzione antisabauda: Monastero di Lanzo, Chiaves, Mecca, Tortore, Gisola, Pessinetto, Mezzenile, Bollano, Cere, Voragno, Bracello, Procaria, Cantoira, Faieto, Ala ed altre compartecipazioni consortili a Groscavallo e Chialamberto.

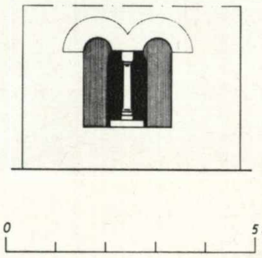
Come San Mauro teneva il controllo di detta grossa porzione delle valli, i canonici di San Solutore, l'abbazia ch'era in luogo del duomo torinese di più diretta emanazione vescovile, controllava l'economia e la politica di Monasterolo, Santo Stefano di Germagnano, San Martino di Viù e Col San Giovanni, cioè un territorio organizzato su uno sperone montuoso scendente dal Civrari, dal Lera e dal Monte Basso alla zona di Fiano presso cui s'era annidata la potente famiglia feudale dei Baratonia, anch'essi partecipi della giurisdizione di alcune porzioni delle valli. Dirimpetto a San Mauro di Pulcherada, al di là del Po, venne collocata l'abbazia di S. Giacomo di Stura.

Le faceva simmetria nella guardia alla strada carrareccia che in sponda sinistra tendeva dalla Porta Palatina a Settimo, a Chivasso e poi a Pavia ed a Roma: «iuxta stratam, ultra Sturiam». Anch'essa permetteva un efficace controllo fiscale e militare del traffico sui traghetti.

Il movimento di natanti fluviali era importante in quei tempi nei quali le rotabili erano tracciati scomodissimi. In un atto del 998, di cui si conserva la pergamena all'Archivio di Stato di Torino (Abbazia Nov. mazzo II), Ottone III imperatore conferma a Gezone sicurezza ai natanti che si recassero a Ferrara, Comacchio e Ravenna, in altre parti d'Italia per motivi di pesca o di commercio («naves etiam ... missis, causa piscationis, vel emptionis, sive alicuius rei commutatione ad Ferrariam, vel ad Comaclum, vel Ravennam, seu in quascumque partes Italiae missae fuerint,


23


24



25

ita nostro dono et auctoritate sint securae ut nullus... »). Altri simili atti si conservano nelle date 1014, 1026, 1049 e 1210: segno che non era cosa di poco conto il raccordo con l'Adriatico.

La mole prismatica di San Giacomo, (I, 5; fig. 22), segnalava nel luogo non solo un centro di comando (dall'Abbazia dipendevano nelle valli più alte della Stura l'alpe di Pietrafica, la cella di San Desiderio a Usseglio, gli alpi di Balmetta e di Arnas) ma anche uno « xenodochium », cioè uno degli ospedali d'assistenza sanitaria sulle strade di transito internazionali (un altro ospedale di San Giacomo era nel luogo della congregazione di Santa Croce in Lanzo, come dirò in II, 1). È stata attribuita da Eugenio Olivero ad un'epoca successiva alla costruzione nel 1146 della chiesa: forse agli ultimi del XIII od ai primi del seguente secolo. Ha l'impostazione dei campanili romanici, ma le coppie di bifore del terzo, quarto, quinto e sesto piano sono già archiacute nel gusto gotico.

Tanto quella di San Mauro quanto quella di San Giacomo, sono due riplasmazioni di strutture romaniche in epoca tarda e di decadenza per la compagine vescovile ed abbaziale. Nello stesso stile è il campanile di S. Giovanni Battista di Ciriè (II, 1; figg. 2 ÷ 4).

Tale decadenza si fa afferrare come meno pregiata qualità di magisterio edilizio e di forma d'arte. Il gusto stesso denuncia che si chiudeva una fase importante della civilizzazione europea nella quale gli uomini, timorosi d'un giudizio apocalittico, a cavallo del Mille delegarono al potere anziché i secolari, la categoria dei chierici. Successivamente, cessato il pericolo, il potere politico della società fu ridato ai secolari, laici dell'aristocrazia feudale e laici della classe borghese e popolana.

A ben considerare la struttura della dissemina vescovile ed abbaziale di monumentalità nell'estremo occidente padano, ci si accorge che essa non era casuale, disordinata e disorganica. Era architettata da salde menti abituate ad una disciplina teorica d'ispirazione universalistica. Rispecchiava una schematizzazione delle risorse geografiche di sapore geometrico. Come nelle concezioni teologiche, il mondo dello spirito e della natura doveva assimilarsi ad armonici componimenti matematizzanti, meravigliosi giroscopi meccanici dotati di assi di rotazione opportunamente individuati come cerniere fondamentali. Vescovo ed abbati si collocarono in una di quelle cerniere: uno spazio di terra prossimo a Torino. Sant'Andrea e San Solutore, San Mauro e San Giacomo erano nel nodo di confluenza fluviale dove il Po accoglie il Sangone, la Dora e la Stura.

A ventaglio s'aprivano tutte le dipendenti zone nell'arco delle Alpi Cozie e Graie, con le pezzature organizzate che ho descritto.

Assomigliava questo disegno geografico ad un mosaico, di quelli che si componevano sui pavimenti delle chiese ed architettati da lucide menti di teologi innamorati della musica melodiosa della volta celeste.

In San Solutore esisteva un mosaico del sec. XI, cioè pressapoco dell'epoca di Guglielmo, di Bruningo, di Gezone e di Landolfo, rappresentante la rosa dei venti.

Rispondeva abbastanza fedelmente alla iconografia dei venti esposta nelle pagine meteorologiche del *De Rerum Natura* e della *Etimologia* di Isidoro da Siviglia, che fu anche teorico dell'architettura nel secolo VII.

Un mare ondoso, mosso da quattro venti principali integrati ognuno da una coppia di venti minori, circondava uno spazio raffigurante il mondo nelle accezioni morali e materiali. Un uomo recitava una sacra rappresentazione dapprima in clamide incoronato ed in ascesa (« fortuna ») e successivamente precipitando seminudo con la corona rotolante a terra (« effeminatio », conseguenza del favore).

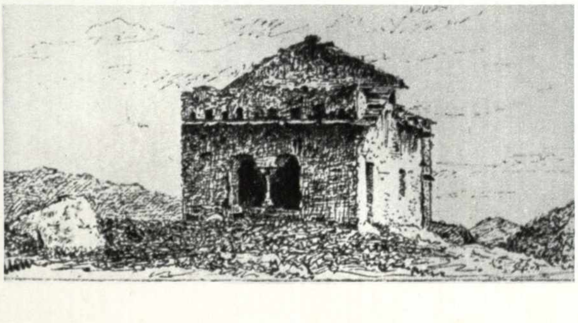
Se si disegnasse una mappa nella quale i luoghi organizzati e fortificati dall'episcopato torinese, risultanti nell'atto della fondazione dell'Abbazia di Cavour, se ne ricaverebbe il cartone per un mosaico composto di cerchiolini e di figure araldiche della potenza evocatoria della isadoriana rosa dei venti di San Salvatore (della quale alcuni frammenti sono esposti al Museo di Palazzo Madama).

Se è vero che la geografia politico economica si disegnasse nell'Alto Medioevo come una diagrammazione di assetti territoriali coordinati tra di loro in maniera così evidente da assumere emblematica immagine urbanistica globale, altrettanto credibile è che gli uomini del Medioevo si siano mantenuti fedeli a quelle geometrie fortemente mnemoniche durante le programmazioni e realizzazioni urbanistiche, geometrie ideali tanto di insieme quanto di dettaglio.

Non sono infrequenti i ricordi di annotazioni geografiche dotate d'una struttura disegnativa occulta più o meno matematizzante oppure antropomorfizzata. Una, fra tutte, rammento la mappa di Pavia di Opicino, intrecciata ad una carta d'Europa tutta allusiva a mitologici commenti di terre con figurazioni umane financo paganeggianti ed impudiche. Il trecentesco Opicino de Canistris, che Salomon e Peroni hanno riscoperto, sembra avere anticipato criteri cartografici che Leon Battista Alberti fece propri nella carta di Roma, basati non sulle proiezioni ortogonali, bensì sulla diagrammazione di coordinate altrimenti matematicamente definite.

I programmi urbanistici non sempre si disegnavano sul suolo con craticulazioni palpabili, con stradette e bealere. Bastava tenerne

I, 4; fig. 26.
Com'era nell'Ottocento San Vittore di Balangero; dis. Ghione.



conto catastalmente: ogni cosa al suo luogo, ogni attività distribuita in uno spazio coordinato in vasto ambito geografico.

Non tanto contavano i contorni di perimetrazione, quanto l'ubicazione del baricentro sociale ed economico, cosicché la conformazione perimetrale poteva variare, a seconda dei raggi d'azione delle attività consentite, e modificarsi anche per motivi topografici e geoidrologici. Le «centurie», le «plintides», i «saltus», in base a tale criterio informativo potevano dispiegarsi nelle pianure ed in terreni molto accidentati, come lungo le vallate alpine. L'essenziale era dare ad ogni unità o compagine operativa la sua sfera d'azione in maniera catastalmente inequivocabile, previa la netta destinazione evitando ed omettendo la pedantesca precisione conformativa dei disegni catastali.

Per scendere dai concetti astratti a quelli tangibili, dirò che quando il notaio scrisse negli atti medioevali di San Mauro di Pulcherada (I, 4) che s'unirono al priorato di Mathi i paesi di Monastero di Lanzo, di Chiaves, di Mecca, di Tortore, di Gisola, di Pessinetto, di Mezzenile, di Bollano, di Cere, di Voragno, di Bracello, di Procaria, di Cantoira, di Faieto, di Ala e di altre minori parti di Groscavallo e di Chialamberto, era chiaramente inteso che di questo estremo lembo del territorio guelfo di Torino non si intendeva farne un ammasso informe di piccoli aggregati edilizi, bensì un organico tessuto compatto di aziende agricole, commerciali ed artigianali e di compagini spirituali d'intonazione religiosa, entro le quali gli svettanti campanili romanici non erano che gli accenti d'un discorso totale dell'urbanistica romanica.

Siffatti lembi estremi della diocesi torinese erano sostanza avente una propria figura di materia vivente, cose ed uomini. Non in maniera dissimile si vedevano le città. Ne abbiamo ancora ricordo nelle prose dei trattatisti rinascimentali, nelle quali le città venivano rappresentate come uomini le cui parti anatomiche rispondevano alla distribuzione di funzioni cittadine. «Fighura del Chorpo de la città» annotava Francesco di Giorgio Martini, nel codice saluzziano 148 della Biblioteca reale di Torino, sotto una città antromorfizzata avente il «bastione» sulla testa e con il «tempio» sul torace, con la «piazza» sul ventre, con i quattro «torrioni» ai gomiti ed ai piedi.

Non c'è motivo di dimenticare che, come la città, così il contado era sentito oggetto vivente.

Ebbene, precisamente, cosiffatto è il modo attivo di concepire nel linguaggio le proposizioni urbanistiche; questo occorre riconquistare per vedere animare esteticamente il paesaggio arcaico negli itinerari alpinistici. Si tratta d'un paesaggio che ha avuto lunga vita, ed il cui significato di «bellezza naturale» non può comprendersi appieno se non attraverso la storia (come ne darò due esempi concreti in VIII, 1), reinterpretandone l'esistenziale evoluzione nei secoli. In tale paesaggio non si annotano folgorazioni intermittenti della bellezza. Il sapore che si fa contemplare è fatto d'una speciale modulazione di frequenza, non aperiodica, non esterna alla laboriosità degli uomini accumulatasi in consolidazioni architettoniche codificate, non immemore del lavoro nostro e di Dio, in totalizzante sintonia ed armonia.

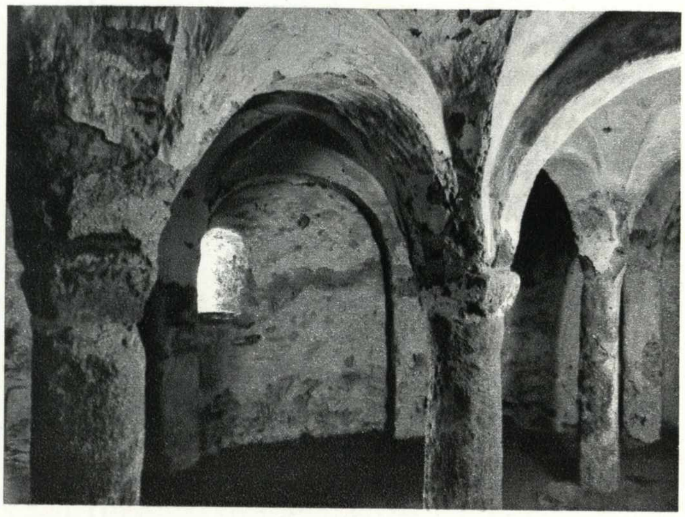
Tutto ciò ha un risvolto utile per l'indagine artistica della monumentalità romanica disseminata nello spazio, ma ha anche un risvolto sociologico, senza l'interpretazione del quale l'artistica monumentalità non avrebbe sostanza.

A tale scopo utile è la consultazione degli studi storici del diritto amministrativo, ove vengono evidenziate le trasformazioni avvenute nella struttura giuridica della gestione del potere, dall'Alto Medioevo al Medioevo, in funzione del concetto di territorialità come base dell'ordinamento del contado.

Entro il concetto di territorialità, nell'Europa centrale e nell'Italia settentrionale, prevaleva il possesso dei fondi sulle concessioni di signoria feudale. La dimostrazione della capacità di rendere produttivi i beni economici, specialmente dell'agricoltura, nell'esercizio del potere contava di più di qualsiasi altro privilegio giurisdizionale.

Pietro Vaccaro mostrò che alcune antiche abbazie, pure essendo state investite di amplissimi poteri di giurisdizione, dovettero procedere a larghi acquisti di terre nelle località loro assegnate, insediandosi come effettivi proprietari predominanti nell'interno della «curtis». I monaci vi si dovevano trasferire e lavorare la terra e produrre, oltreché svolgere attività amministrative e pastorali.

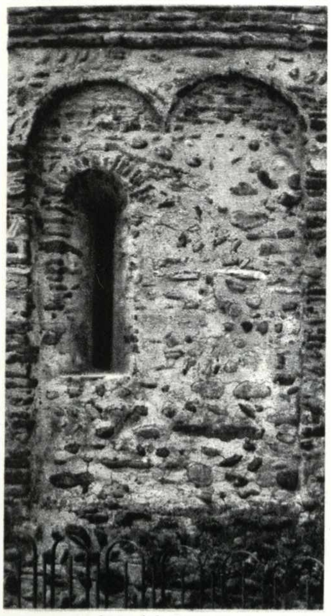
Fintanto che dalle abbazie s'esercitava verso i fondi una pressione di tal fatta, l'ottimale assetto fu efficiente e splendido anche formalmente. Cessata l'energia di duplice gestione della cosa pubblica amministrativa e pastorale, s'addivenne alle trasformazioni e alla decadenza delle antiche strutture carolingie, sino alla proposta di nuove formule di unità territoriali nelle quali il privilegio personale fu sostenuto



I, 4; fig. 27.
Cripta absidale della chiesa di S. Maria di Celle la cui costruzione è connessa con quella della Sagra di San Michele alle Chiuse.

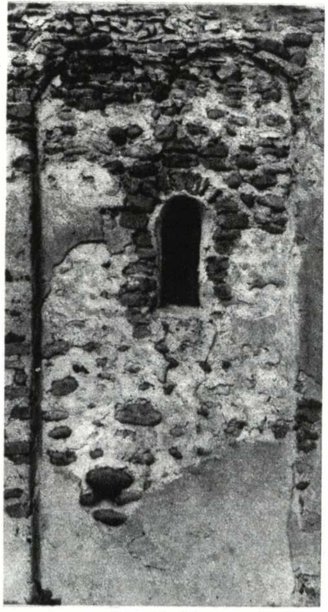
Nella pagina a fronte:
I, 4; figg. 28 ÷ 36.
Dettagli qualificanti di absidi murarie lapidee, curve, con archetti pensili oppure con arcate cieche: a Ciriè, Settimo, Busano, San Mauro, La Piè e Celle di Rubiana.

S. Martino di Liramo sec. XI



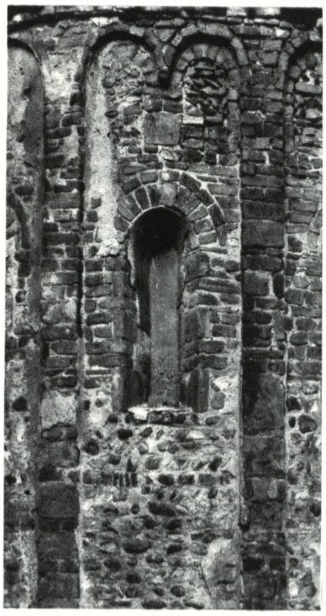
28

S. Maria di Spinariano sec. XI



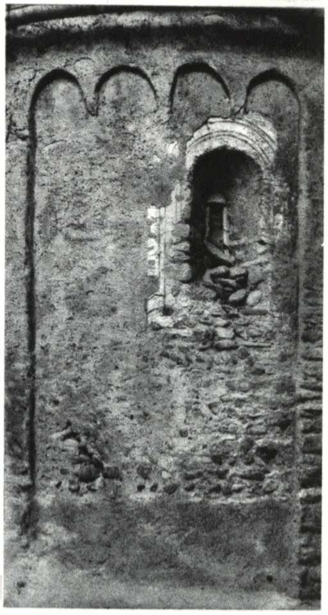
29

S. Pietro in Vincoli di Settimo sec. XI



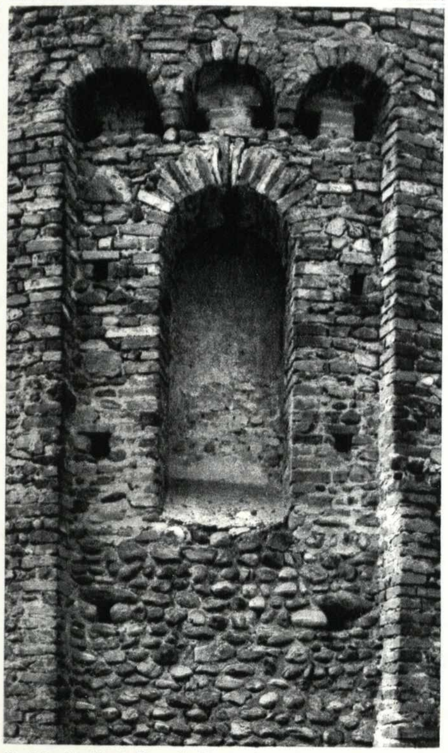
30

S. Tomaso di Busano sec. XI



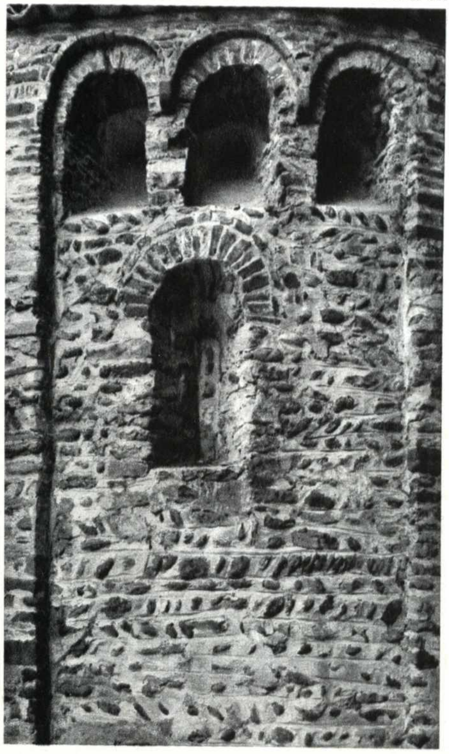
31

S. Mauro di Pulcherada sec. XI



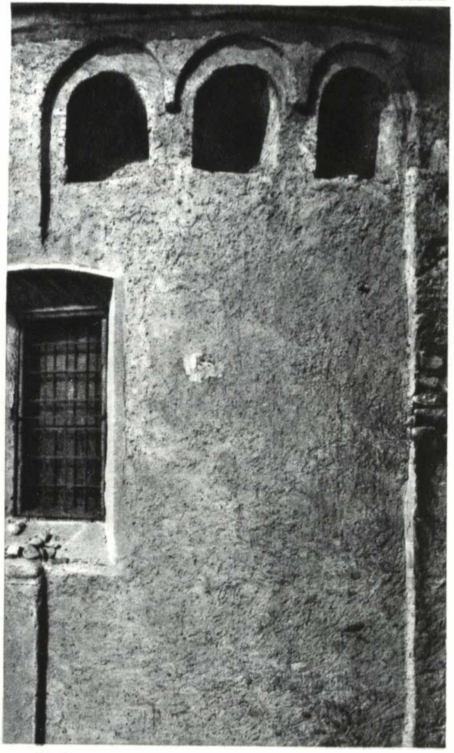
32

La Piè di Santo Stefano di Liramo sec. X-XI



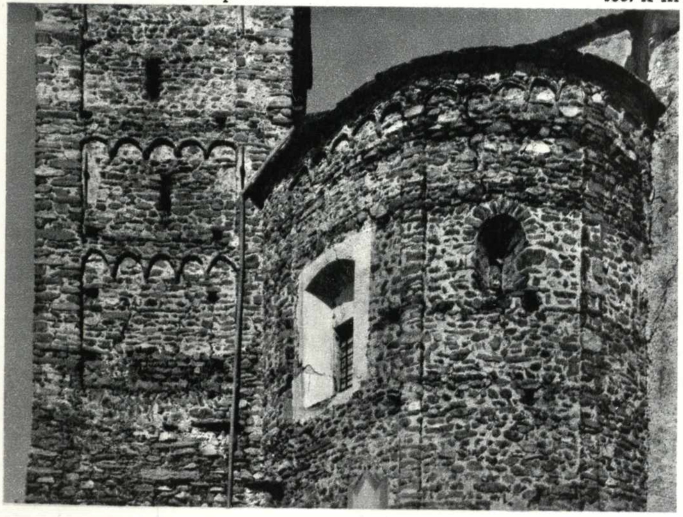
33

S. Tomaso di Busano sec. XI



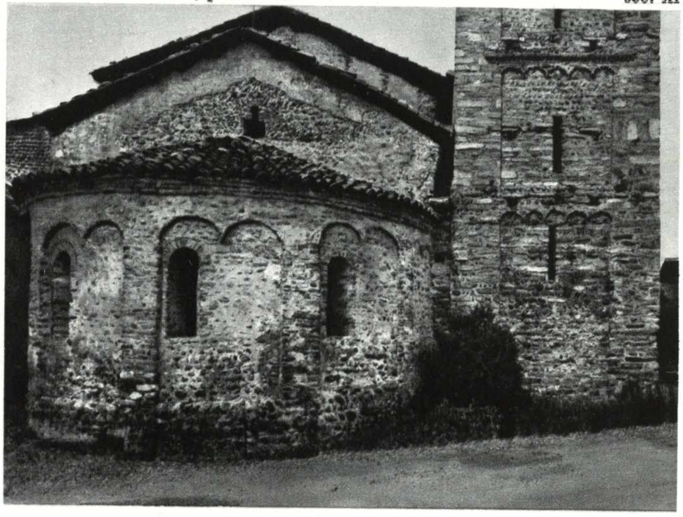
34

S. Maria di Celle sul Caprasio sec. X-XI



35

S. Martino di Liramo, presso Ciriè sec. XI



36

dalla nuova istituzione della «incastellatura». La fuga del monaco benedettino dalla economia curtense fu la fine della vita abbaziale (I, 7 e II, 1).

Ad esempio nel territorio di Liramo, presso Ciriè, la primitiva pieve, «plebs», si dovette trasformare in castello, «castrum». La Pié di Liramo, può essere visitata e lascia controllare la vicenda sociale che si proiettò sulle muraglie quale una riplasmazione tipologica, una rimodellazione d'una chiesa a due navate (I, 4; fig. 33) con annessi locali conventuali in un castellotto turrito, entro il quale edificio, non più un monaco, bensì un fiduciario feudale del potere centrale garantiva nel sito l'efficienza di strutture di forza militari per la difesa e per l'offesa.

Al termine di siffatta trasformazione della civiltà e delle sue strutture tangibili nel settore della monumentalità, si presentavano come naturali tanti fatti curiosi della storia locale, fatti ch'è doveroso annotare, quali le dispute concorrenziali fra le stesse abbazie torinesi, inizialmente concordi e cooperanti; e la finale rinuncia dei territori montani da parte di quelle abbazie che più notevole subirono l'emorragia d'uomini dotati della duplice vocazione del lavoro e della preghiera.

Tra il 1172 ed il 1210, infatti, le cronache registrano forti dissensi per il possesso di beni nelle valli, dissensi che vennero appianati dalle superiori autorità secolari e religiose tra le due abbazie di San Giacomo di Stura e di San Mauro di Pulcherada.

Nel 1341, ancora più sintomaticamente, San Mauro rinunciava in favore d'una autorità secolare ghibellina, il conte Aimone di Savoia, a tutti i suoi diritti nelle valli, nelle quali non riusciva più a mandare pastori d'anime e organizzatori del lavoro. Cedeva tutti i vasti territori, esclusa l'«alpe de Veronio» (ossia l'alpe Venoni, sul piano della Mussa, d'origine romana, notissima agli attuali alpinisti che si recano al rifugio Gastaldi).

Miserevole, ed istruttivo, fu il prezzo della dimissione, poche giornate di prati nel piano. Oramai i profitti che si ricavavano da tutti i fondi d'impianto carolingio, fondi che nel Duecento si chiamavano «villae», erano improponibili come beni economici contrattabili nei rapporti esterni dell'abbazia di San Mauro. Né meglio dovevano andare gli affari di San Giacomo di Stura, se già nei primi anni del Quattrocento si sentì l'esigenza d'abolire l'abbazia e d'incorporarla nella mensa vescovile di Torino.

Tutto questo lungo discorso sull'economia delle abbazie intende concludersi con un invito alla lettura della monumentalità benedettina romanica sotto una nuova angolazione prospettica, specialmente nei riguardi del suo valore d'arte. Si è voluto dimostrare che un campaniletto, che un'absidiola, che una navatella, che una cripta, o che altro del genere architettonico, non è contemplabile che quale dettaglio del più grande e complessivo genere urbanistico.

I campanili delle abbazie, quelli dei priorati e delle chiese locali in servizio anche delle più piccole pievi rurali possedevano una ragione d'esistere solamente collocandosi nella ideale scacchiera della grande organizzazione curtense di cui facevano parte, in quanto strutture elementari d'insiemi strutturali di complesso. I campanili erano il visibile segno di parti delle strutture globali.

Essi possedevano un'impostazione planivolumetrica gerarchicamente dimensionata in relazione al territorio urbanistico di appartenenza ed ai compiti specifici locali loro attribuiti nel ruolo coordinato d'insieme. Sulle superfici piane o curve ed entro ai volumi, i motivi ornamentali delle lesene e dei marcapiani rievocavano tale loro coordinamento consequenziario e logicamente metrologico del discorso e, nel contempo, rievocavano metaforicamente antiche metriche degli ordini classici e più vivi ed orecchiabili ritmi canonici della parametrica tecnologia operante. Si univano sinteticamente poesia e prosa.

Siffatti concetti, che per la critica d'arte attuale diventano esigenze di schematizzazione d'introduzione, è più facile controllarli praticamente a vista, anziché dirli a parole.

In ogni circoscrizione, per esempio, s'assiste ad una differenziazione delle dimensioni dei campanili: campanili abbaziali dell'imponente maestà e complessità compositiva già considerata a proposito delle opere piemontesi di Guglielmo e di Bruningo (I, 4; fig. 17 - I, 5; fig. 18); campanili priorali, d'una grossezza diminuita, come quello di Mathi andato distrutto; campanili di chiese pievane, che hanno una pianta ch'è un quarto di quelle usate per le abbazie, e che quindi non mostrano sui fianchi la tipica parasta mediana che le percorre dalla base alla cima obbligando le polifore a incolonnarsi in due gruppi affiancati. Di queste ultime, citasi in pianura il campanile di San Martino (I, 4; fig. 19), bello ed armonico anche se lo si confronta con quello di San Benigno; in montagna citansi le torri campanarie, altrettanto belle e pure, di Monastero, di Ceres, di Cantoira, di Chialamberto, di Mezzenile, di Usseglio, di Celle e di Mocchie sul risvolto d'uno schieramento, di cui si parlerà, oltre il Colle del Lys: (I, 4; figg. 9 ÷ 19) e (I, 5; figg. 26 ÷ 28).

Rispetto a questi ultimi se ne vedono d'ancora più piccoli: quello di Santa Maria di Spinariano, che misura di lato meno della metà della metà di quelli abbaziali (I, 4; fig. 10) e la celletta campanaria che funge anche da pronao nella facciatina di San Vittore, sopra Balangero (I, 4; figg. 21 ÷ 26): rispettivamente una coppia d'archetti pensili e una bifora coi suoi due archi poggiati sulla colonnina a stampella. Specialmente San Vittore segnala l'appartenenza alla infima delle gerarchie.

Si potrebbe istituire un'analogia araldica. I campanili segnalerebbero simbolicamente una gerarchizzazione delle comunità cristiane; come nei blasoni le gamme gerarchiche di preti, parroci, canonici, vescovi o abbati, arcivescovi e cardinali hanno diritto di fregiarsi di uno, due, tre, quattro fiocchi, disposti in altrettanti ordini sovrapposti pendenti dai cappelli a larghe falde.

Tuttavia, anche se di volume graduato, la proporzione globale del prisma campanario si mantiene discretamente la stessa, confermando un'esigenza neoplatonica di ricondurre la bellezza sempre a prototipi immutabili. Un manoscritto di Simon Garcia giustifica antropomorficamente la proporzione globale dei campanili, inscrivendo una figura umana entro quattro quadrati sovrapposti e lasciandone sporgere solo la testa, accolta in un triangolo sovrapposto che fa da tettuccio piramidale.

L'immutabilità dei canoni romanici non è l'immutabilità dei canoni bizantini. Un'inquietudine esistenziale si sostituisce alla impassibilità metafisica dell'Olimpo cristiano di Bisanzio. L'immersione nel tempo dell'estetica riflette la modernità della regola benedettina che fa propria l'esperienza della natura e della storia, e che sa ricondurre nell'unità il molteplice tenendo conto dell'umanità inquadrata quale popolo pellegrinante di Dio.

Come la proporzione del campanile abbaziale non coincideva con quello teorizzato da Simon Garcia, così anche le dipendenze delle abbazie torinesi consentiranno proporzioni difformi dal loro modello, autorizzando ogni volta l'eccezione della norma che rende viva l'immagine della umanità specifica che vi si proietta. Le eccezioni, non erano abusi, ma modificazioni della norma per differenziare espressione ed espressione dello stesso tempo ed espressione ed espressione di tempi diversi. L'uomo progredisce nel proprio perfezionamento; epperciò l'evoluzione stilistica è ammessa come adeguamento ad esigenze nuove.

Ciò permette allo storico di dare date precise alle varie fasi evolutive dei segni linguistici.

La conoscenza di tale modificazione nel tempo dei vocaboli permette d'apprezzare il valore di originalità delle parole; le quali parole sono vocaboli sempre irrepetibilmente accentati. Inoltre tale variazione permette d'avvalersi come di documenti pergamenacei delle datazioni individuate con occhio e sensibilità critica.

Nell'arco operativo di tre secoli tuttavia la materia urbanistica ed architettonica venne più volte rimodellata e nell'opera di rimodellazione soventemente si cancellarono le tracce documentanti delle fasi anteriori. La struttura dei singoli segmenti della meravigliosa organizzazione territoriale benedettina veniva più volte rifatta in sito.

Vicenda d'arte spicciola e dispersa che fa sistema, da studiare con metodi attributivi classificatori e interdisciplinari, dall'ideologia e dalla liturgia alla tecnologia e all'ornamento.

I, 5

L'impaginazione delle fotografie (I, 4; figg. 9 ÷ 19) adottata nel capitolo precedente, sulla dissemina di monumentalità romanica lanzese e bassocanavesana, intendeva non solo raccogliere in visione unitaria un cosmo di preziosi oggetti dispersi a motivo della loro spicciola distribuzione nello spazio geografico, bensì anche evitare il disturbo che in uno scritto critico d'arte s'introduce quando tali oggetti d'indagine siano stati, come sono per colpa di individui e di collettività incoscienti, manomessi in un cattivo uso.

S'è ricorsi al metodo dell'antiquario che pesca nel negozio dello straccivendolo male frequentato cose non comprese e strapazzate; e le spolvera e le ritaglia e le ricopre con « passepartout » e le illumina in modo smaliziato perché, trasportate nella propria vetrina, appaiano quel che hanno da essere destinandole ad una differente clientela. Il fotografo ha dovuto molto penare, tra tanto scempio, nell'opera d'epurazione dei guasti mutilanti quasi tutti i monumenti della zona (e delle vicinanze inopportune e deturpanti d'oggetti banali inseriti nella scena chiusa d'aggregazione edilizia oppure nel paesaggio aperto nei quali l'architettura romanica s'integrava armoniosamente).

Questa visione globale e compattata di dettagli riesce a realizzare anche un altro scopo, quello d'affiancare alla finalità didattica e divulgativa l'intento scientifico: si riprende la saggia norma dei primi riscopritori della maniera medioevale lombarda ricostruendone la cronologia e la caratterizzazione stilistica in una sistematica classificazione d'insieme la quale non ignori che i metodi dell'archeologo vanno completati da quelli del critico d'arte.

Alludo alle provvidenziali trattazioni generalizzanti, entro vasti orizzonti scientifici di T. Rivoira (1908), di A. Kingley Porter ('17), P. Toesca ('27), di G. Galassi ('28), di R. De Lasteyrie ('29), di I. Puig I Cadafalch ('30) ed alla catalogazione, altrettanto « divino consilio », di E. Olivero ('35) autore dell'« Architettura romanica nelle valli di Lanzo », comparsa a puntate e poi radunata tutta in un aureo scritto conclusivo ('40) sull'architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino (zona stralciata dalla più vasta area del primo episcopio torinese, anteriore allo smembramento avvenuto, e qui ricordato, nelle diocesi di Moriana, Saluzzo, Fossano, Pinerolo, Susa e Cuneo). L'utile puntualità di una organizzazione in corpo guida delle testimonianze romaniche, ha il senso scientifico dell'analoga riunione in corpo delle iscrizioni lanzesi e bassocanavesane fatta da Promis e da Mommsen.

Non va dimenticato che per i paesi alpini le migliori stagioni artistiche sono state soprattutto la romanica ed anche un poco la gotica. Indubbiamente lungo la Stura la grande epoca dell'arte che ha caratterizzato il paesaggio è quella che vide diffondersi e radicarsi lo stile romanico.

Il romanico è la preferenza del gusto omogeneo, compatta e qualificante della « curtem de Matigo cum tota valle Mategasca », ossia di quei territori che negli storici atti di permuta tra i potentati intorno al Mille assistiamo ripassare dalla giurisdizione transalpina a quella cisalpina. E credo di avere sufficientemente dimostrato (I, 4) che va considerato tanto come blocco territoriale economico e sociale, quasi fosse una grande pezzatura patrimoniale e valutaria d'un bene non ulteriormente frammentabile, quanto come entità culturale, che in realtà seppe mantenersi tale per molti secoli sino alla insipienza dell'epoca consumistica, nella quale epoca anche le facoltà universitarie spingono alla civettona moda dell'eccentricità fatta sistema in odio all'ordine urbanistico organicamente e tradizionalmente consolidatosi.

Non si può dire che altrettanto diffuso del gusto romanico sia stato quello gotico; il quale fu uno stile spinto su per le valli dalla pianura a viva forza da un'autorità politica e militare giammai accettata « toto corde ». La gente delle alte terre, convinta genitrice d'una struttura rurale nata col feudalesimo, non si sentiva in pari guisa facilitata ad inserirsi nell'organizzazione del potere che pianificava e che operava sulle nuove componenti vive della socialità, elementi costitutivi in gran parte trasformatisi in mercantili e borghesi ai tempi della trecentesca fioritura gotica (II, 1 e II, 3).

Perciò l'arte romanica lanzese e bassocanavesana deve venire gustata inquadrando il dettaglio in una visione complessiva, considerandola quasi geograficamente un meraviglioso oggetto urbanistico il quale poggia, radicato profondamente, su un'area del cui interesse storico documentario ho messo in evidenza parlando dell'organizzazione episcopo-abbaziale lungo le valli dell'Arc, della Dora e dell'Orco e della Stura stessa (I, 4).

Il monumento vi fa documento. Il monumento vi riassume la capacità ideativa, la quale si proietta dall'animo del popolo concordemente operoso alle forme dell'arte.

Dunque, per « saper vedere » l'architettura romanica di questa zona, occorrono da una parte la capacità e la possibilità di datare i monumenti sparsi e dall'altra la fortuna di cucire insieme in un disegno totale e congruente le singole autentiche immagini d'arte nelle quali si realizzò l'attimo felicemente geniale.

Specialmente tale congruenza intima è l'aspetto inedito che ci affascina.

Ne consegue ora, metodologicamente, di sapere datare e connettere i lacerti residui in quella grande tessitura che ha la prerogativa di trasferire i dati di studio dal piano delle strutture tecniche al più alto livello della struttura delle immagini. La stessa globalità è parlante, perché araldicamente e figurativamente espressiva.

Non so se sarò riuscito a dire comprensibilmente il fenomeno di profonda fermentazione della geografia politica che interessa l'ex regno celtico-romano delle Alpi Cozie tra i secoli X e XI, tra dominio bizantino, longobardico e impero ottomano e svevo. Almeno spero di essere riuscito a fare capire che entro tutto quel territorio era veramente nata una delle caratteristiche più feconde di civiltà ch'è il comportamento umano diretto a ciò che i moderni studi psicologici e sociologici chiamano il « bisogno d'appartenere ».

Il Cristianesimo, seminato diffusamente e continuamente ad ogni passo nell'area di valico alpino, faceva della vita associata e concorde la promessa indubitabile d'appartenere ad una grande universale collettività, di sentirsi uniti in una misteriosa comunione d'intenti e di vantaggi concreti.

L'economia curtense ed abbaziale risolveva tutte le istanze della gente su quelle alture, tra loro incatenate così bene fisicamente e sentimentalmente da offrire l'impressione di alloggiare in una felice isola cristiana sopravissuta alle maree delle invasioni ed ai cataclismi amareggianti le comunità delle pianure italiane e francesi.

In siffatto stato d'animo non s'avvertì quasi il tira e molla dei tentativi in atto per l'attrazione o verso Saint Jean de Maurienne oppure verso Torino. Lassù si restauravano solamente le « ecclesiae », non i « castra », di cui si ignorava financo cosa fossero.

Un castello sorse in Lanzo, giù, quasi nelle terre basse della pianura (I, 7). Comunque quel castello, cui diede incremento il famoso vescovo di Torino Landolfo nel sec. XI, difendeva quell'atmosfera di isolamento fortunato e felice. Non era tale « castrum » che disturbava l'assetto omogeneo ed isotropo della geografia delle valli.

L'interna articolazione in parti elementari collegate e subordinate, entro una rispettata gerarchia clericale e secolare, si mantenne efficiente per secoli. La contaminazione ed il declino avvenne solo quando le strutture delle abbazie ridimensionarono le loro attività, riconducendo i religiosi ad occuparsi solo di religione e non più di faccende civili e mondane. La autosufficienza economica delle celle, dei priorati e delle abbazie cessò d'essere una certezza socialmente assicurata e ritornò ad essere in balìa della fiducia interiore in una misteriosa gratuiticità dei doni provvidenziali che verranno concessi ai soli uomini aventi fede nell'aldilà. Quindi, nei secoli XII e XIII, si riapriranno anche per le valli alte le ère delle angosce, della fede nell'irrazionale oppure nel gretto attaccamento ai soli mezzi belluini per la conquista dei beni mondani tangibili.

Uno sguardo ad un documento già citato ci conferma il poco valore delle cose che i monaci di Santa Maria di Pulcherada potevano trarre dalla valle ormai organizzata economicamente dal laicato e nella quale le cappelle non erano più luogo di incontro tra le materie interessanti l'aratro e quelle pertinenti al calice.

Si ricorda? Quando moriva un benedettino si appendevano alla porta della cella il suo aratro ed il suo calice: «ora et labora», secondo le regole di san Benedetto e di san Romualdo.

Ebbene quell'atto notarile del 1341 nel quale l'abbate di San Mauro rinuncia a favore dei Savoia, rappresentati da Aimone di Challant castellano di Lanzo, a tutti i suoi diritti sulle Alpi, esclusa l'alpe Venonia, ottenendo in cambio poche giornate di terra al piano, viene ricordato come un curioso episodio d'incapacità d'un dirigente l'abbazia; invece rappresenta l'ultimo tratto di penna in un discorso storico che si chiudeva in quel modo (I, 4).

D'altra parte anche il vescovo di Torino aveva già rinunciato nel 1306 ai diritti temporali in cambio di qualche provento di decime.

Modo certamente poco brillante, ma ch'è previsto nel destino del mondo, ove, si sa, vale la regola della recisione dei rami secchi quando non danno più frutti.

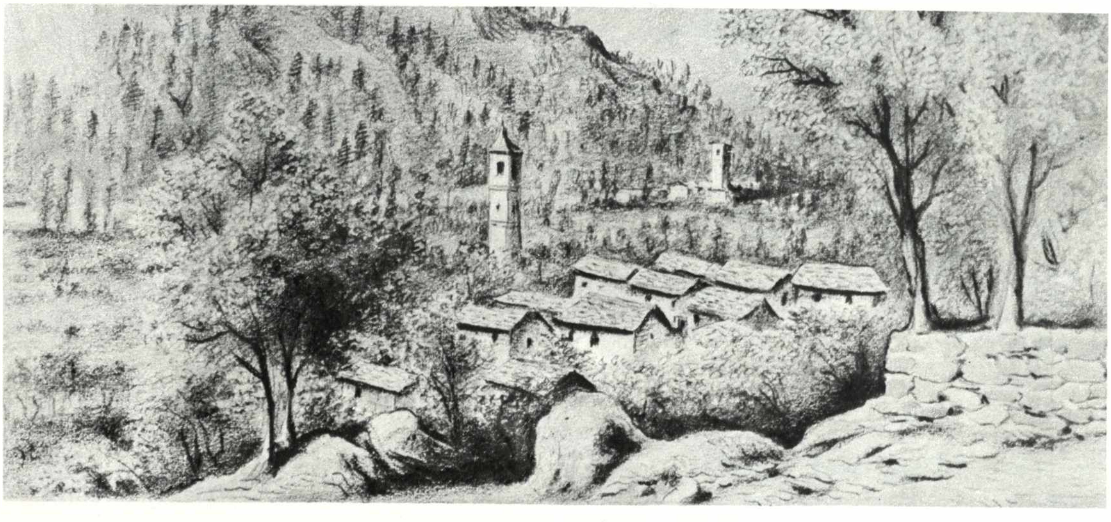
Rami secchi verranno considerate le borgate montane nei secoli XVII e XVIII, quando in una cinica asta si venderanno i nomi di tutte quelle aggregazioni urbane per servirsene come ornamentale predicato d'aristocrazia (VII, 1), nell'evidente scopo di raccogliere da ognuna quelle cifre di cinque o diecimila lire le quali sommate insieme produrranno dei totali tali da rinsanguare i bilanci del regno.

Di tutta l'intelaiatura storica benedettina è ancora traccia visibile in alcuni tratti delle vallate, coincidendo il più delle volte con quegli altopiani geologicamente interessanti, di cui parlai (I, 2), e sui quali si formarono le tribù preistoriche e protostoriche. Si tratta d'una traccia stilistica che pervade tanto il disegno urbanistico dell'altopiano stesso, quanto quello ornamentale del capitelluccio romanico staccato dall'architettura di cui faceva parte e gettato nei prati ai margini della mulattiera costituente l'asse eco-sociale del tratto pensile di vallata, d'ombelico in ombelico.

Espongo alcuni esempi estratti dalle substrutture delle corti abbaziali le quali erano specie di distretti amministrativi costituenti bene individuate unità operative nell'ambito della cosiddetta economia curtense. Le substrutture che ci interessano per tutta la trattazione della presente antologia erano pressapoco queste: in mezzaria stava la «Curte de Lancey» all'imbocco della valle, stretta tra la «Curte Mathigo» e le «Vallis Matigasche» (stese lungo l'asse della Stura, la prima in pianura nel tratto da Mathi sino a Lanzo e l'altra da Lanzo al Rocciamelone, nel percorso Viù Usseglio).

Sul fianco destro della Stura e di questo rosario di tre corti, stava la «corte de Fiani» e forse la corte di Brione, sulle pendici del Monte Basso e del Monte Arpone; sulla sponda sinistra stava la corte di Monastero, cioè un insieme che faceva unità organica controllata da un cenobio priorale e comprendente la valle d'Ala e la valle Grande ed un tratto della valle del Tesso, quella occidentale. Più a oriente stavano una corte a Rocca Canavese ed una corte a Sparone. Verso il Po si stendeva un cordone a rosario con corti a Pianezza, San Giacomo di Stura e San Benigno di Fruttuaria. Oltre il Po stava San Mauro di Pulcherada. In Torino stavano San Solutore, dei canonici della curia vescovile, e Sant'Andrea.

In modo approssimativo interessa conoscere i due perimetri, che valevano ancora geograficamente nel Settecento, delle due corti alpine lanzesi. Basti rimettere sott'occhio due mappe settecentesche (I, 1; figg. 7 e 8), nelle quali di grande interesse sono ancora le piemontesi versioni della



I, 5; fig. 1.
Il capoluogo di Cortevicio d'Usseglio «Cortavas, casale principale di Usseglio» secondo il disegno di Clemente Rovere nel 1840. Risulta ancora in piedi un campanile non più esistente (I, 4; fig. 1).

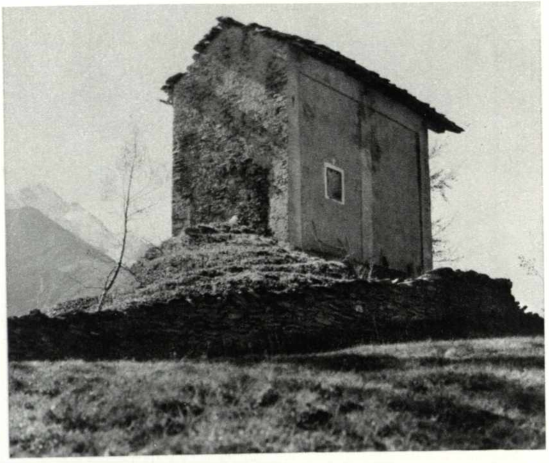
toponomastica oggi cancellate dalle trascrizioni di non alta fedeltà dei cartografi nel Regno d'Italia ottocentesco.

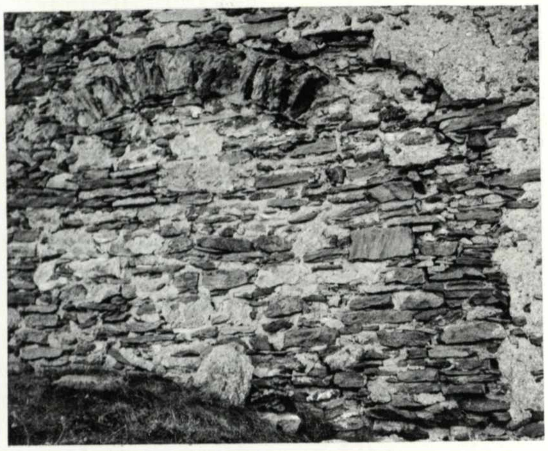
Dunque riprendendo il discorso delle esemplificazioni, dirò che l'interessante modello strutturale, forse il più istruttivo, dell'altipiano d'Usseglio faceva parte del distretto delle Valli Matinghe, nei tempi più bassi dipendente dal vescovo torinese: costituiva una organica serie di localizzazioni di attività agricole e spirituali dove un giorno i Romani avevano stimolata una vita più vivace che altrove, perché sede di una mutazione confinaria (I, 3); si coltivava, come ancor oggi la segala, graminacea che lassù al freddo aveva un ciclo vegetativo biennale; e si aveva un impianto edilizio adatto alle attività civili distribuite pressapoco come indica la successione dei nomi delle borgatelle registrate nelle carte geografiche attuali: Malciaussia, sotto al Rocciamelone, Margone, Pernera, Andriera, Benot, Arnas, Chié, Usseglio, Cortevicio, Craberté, Piané, Piazzette, Montà, San Desiderio, Cabria, Chiampetto, Saletta, Bonavalle, Chiandusseglio, Ghio, Canito, Lemie, Purcilli, Villa, Forno ecc.

Tali poli di vita produttiva distano di tratti medii quasi uguali, come generalmente da queste parti, per essere stati pianificati catastalmente nelle pertiche alpine (I, 2 e I, 3). Sembrano un protendimento delle strutture monastiche dell'Arc. La toponomastica induce a siffatto pensiero.

Forse ad Usseglio il polo eco-sociale si ebbe a spostare nel tempo per motivi di alternazioni tra le intraprendenze degli uomini, come in tutte le società umane. La presenza di almeno alcuni campanili ed edifici sacri può essere segnalata in sito oppure ritrovata su mappe e figurazioni antiche (I, 4; fig. 1 e I, 5; fig. 1).

In sito trovavasi, oltre che il campanile con archetti pensili nel capoluogo di Cortevicio nella estremità a monte, la cappella di San Desiderio all'altra estremità a valle. È un caso limite degli indizi congetturali che si vogliono additare come esempi, perché l'edificio antico non esiste più, avendo lasciato il posto ad un oratorio barocco (VIII, 2). Tuttavia questa nuova costruzione porta in zona absidale l'impronta dell'abside originaria, come certi pezzi rocciosi portano impresse le spoglie di animali fossilizzati. Anche la fotografia mostra questo eccezionale «fossile archeologico» (I, 5; figg. 2 e 3).





I, 5; figg. 2 e 3.
L'abside della «ecclesia» di San Desiderio di Usseglio del sec. XI ha lasciato la propria impronta nella parete orientale della settecentesca cappelletta campestre.

Dell'unità operativa «ecclesia» di San Desiderio s'aveva notizia tramite documenti antichissimi da tempo rintracciati. Ne parlava il vescovo torinese Milone, reggente la diocesi tra il 1170 ed il 1187, concedendo all'abbazia di San Giacomo di Stura «ecclesiam beati desideri in loco oxelli constructam cum omnibus rebus quas nunc habet vel deo auctore iure adipisci poterat». Ne parlava come di bene eco-sociale costituito da tutte le strutture del modulo periferico distaccabile da una parte curtense e da aggregare ad altro complesso operativo. Ma è ovvio che nel modulo periferico le sedi ospitanti le attività aziendali, dirigenziali e spirituali potevano venire modificate o spostate in relazione ad eventi esistenziali; come oggi accade che parroci spostino la parrocchiale dal cocuzzolo della collinetta su cui sorse il borgo per inseguire i parrocchiani fuggiti nella piana sottostante cercando il commercio sviluppantesi sempre imprevisto ai bordi delle vie di grande comunicazione. Molto più tardi, nel 1769 venne effettuata la demolizione totale del relitto absidale di S. Desiderio. La relazione della visita pastorale pubblicata da don Drappero dice significativamente che «adest altare ex cemento et lapidibus constructum a pariete seiunctum quodam concamerato structurae antichissimae ac turpissimi aspectus». Nulla di nuovo sotto il sole!

La tematica antiquariale a quei tempi non esisteva ed in tale prospettiva può accogliersi qualche suggerimento dalla notizia archivistica d'un affiancamento a San Desiderio della intitolazione a Santa Maria, la quale trovò posto più adatto sul piano d'Usseglio, nuovamente bonificato, sulle rovine dei «cortiferi aedificii» romani e sulla nuova strada; mentre la vecchia cappella di San Desiderio era ubicata sulla strada alta esterna del grigliato locale, a mezza costa sulle pareti a «indritto» (cioè esposte al sole di mezzogiorno). Inoltre San Desiderio, perché distante, non riusciva più a interessare la porzione di comunità cristiana del basso piano di Lemie secessionista.

La chiesa di Santa Maria possiede tuttora un campanile ascrivibile stilisticamente, come fa Olivero, al secolo XI (I, 5; fig. 6). Il relativo tempio è menzionato come «ecclesia», e non come cappella, in atti tra il Trecento ed il Quattrocento.

S'era forse squilibrato e certamente capovolto il rapporto di gerarchia tra le due polarità eco-sociali svolte alle estremità d'un tratto di territorio urbanistico della lunghezza di oltre tre chilometri: «ecclesia parochialis Beate Mariae de Uxello et capelle Sancti Desiderii eiusdem ecclesie unite»; oppure conclusivamente «et ecclesiae campestri sancti Desiderii».

Nell'area urbanistica intermedia esistevano altre articolazioni secondarie, che per la loro non eccezionale esistenza i documenti noti non ci hanno segnalato, ma che conosciamo per altre strade filologiche. Due disegni di Clemente Rovere (rispettivamente datate 1840 e '54), esistenti alla Deputazione di Storia Patria, ci mostrano un alto campanile ora scomparso (I, 4; fig. 1 - I, 5 fig. 1).

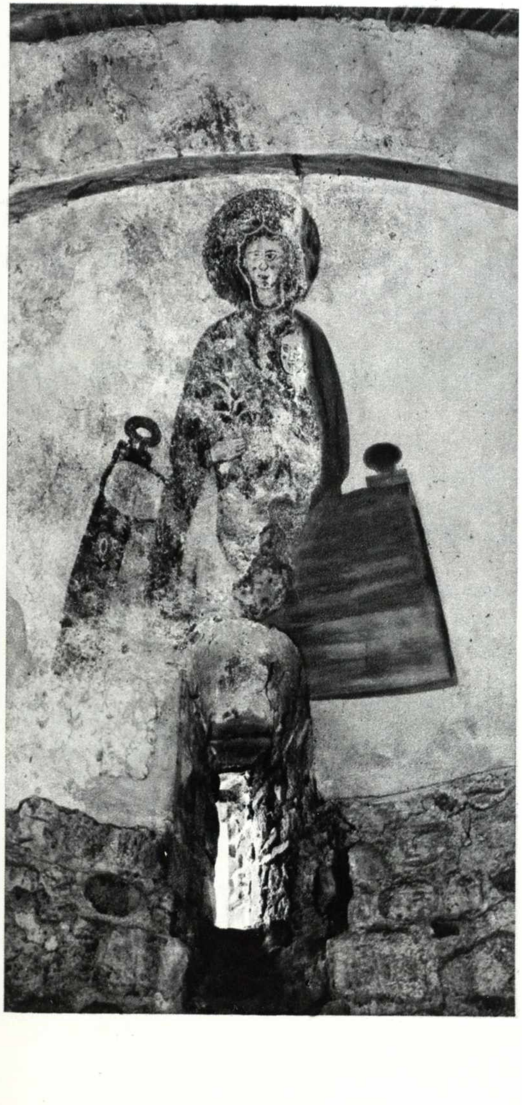
Modularmente parlando siffatta architettonica segnalazione è al suo giusto posto. D'altronde l'Olivero vide nel museo Fino in Viù «alcuni pezzi d'architettura e una bella bifora decorata da una croce proveniente da Usseglio»; ma non ne tentò l'ideale ricollocazione in sito.

Eppure è necessario ricollocare al loro originario posto gli oggetti. È la tesi conduttrice di questa mia antologia. La ricollocazione anche solo mentale permette di reinterpretare la struttura urbanistica e architettonica che la generò e di esercitare la critica formale rivalutando valori inapprezzabili altrimenti. Ciò va detto anche nei riguardi delle valenze spirituali non legate solo alle pietre ma anche agli uomini. Esistono dei vuoti significativi, come gl'incavi che denunciarono l'esistenza del catino semisferico dell'absidiola di San Desiderio, mobilitando strumenti induttivi anche nell'ambito delle testimonianze del costume.

Il linguaggio parlato, dialettale, ha anch'esso dei silenzi espressivi attuali che non si spiegano che riempiendo filologicamente gli spazi musicali e letterari dimenticati.

Per noi, critici d'arte, è pure necessario conoscere problemi e scoperte dei colleghi studiosi del dialetto parlato da questa gente che abbiamo visto sempre facente sistema unito sul massiccio alpino occidentale (I, 2). I linguisti legano la parlata locale al ceppo dialettale franco-provenzale.

La parlata di Usseglio (con la sua fonetica, con la sua morfologia e con il suo lessico) è stata da tempo centrata dall'attenzione scientifica, costituendo un banco di prova dialettologica: interessava un complesso linguistico di cui si riescisse a studiare il procedere di generazione in generazione e del quale si potesse misurare la variazione di borgata in borgata. Se ne occuparono per primi Ascoli, Salvioni e specialmente Terracini, fondando agli inizi del nostro secolo un'esemplare scienza semantica, autenticamente strutturale e sperimentale.



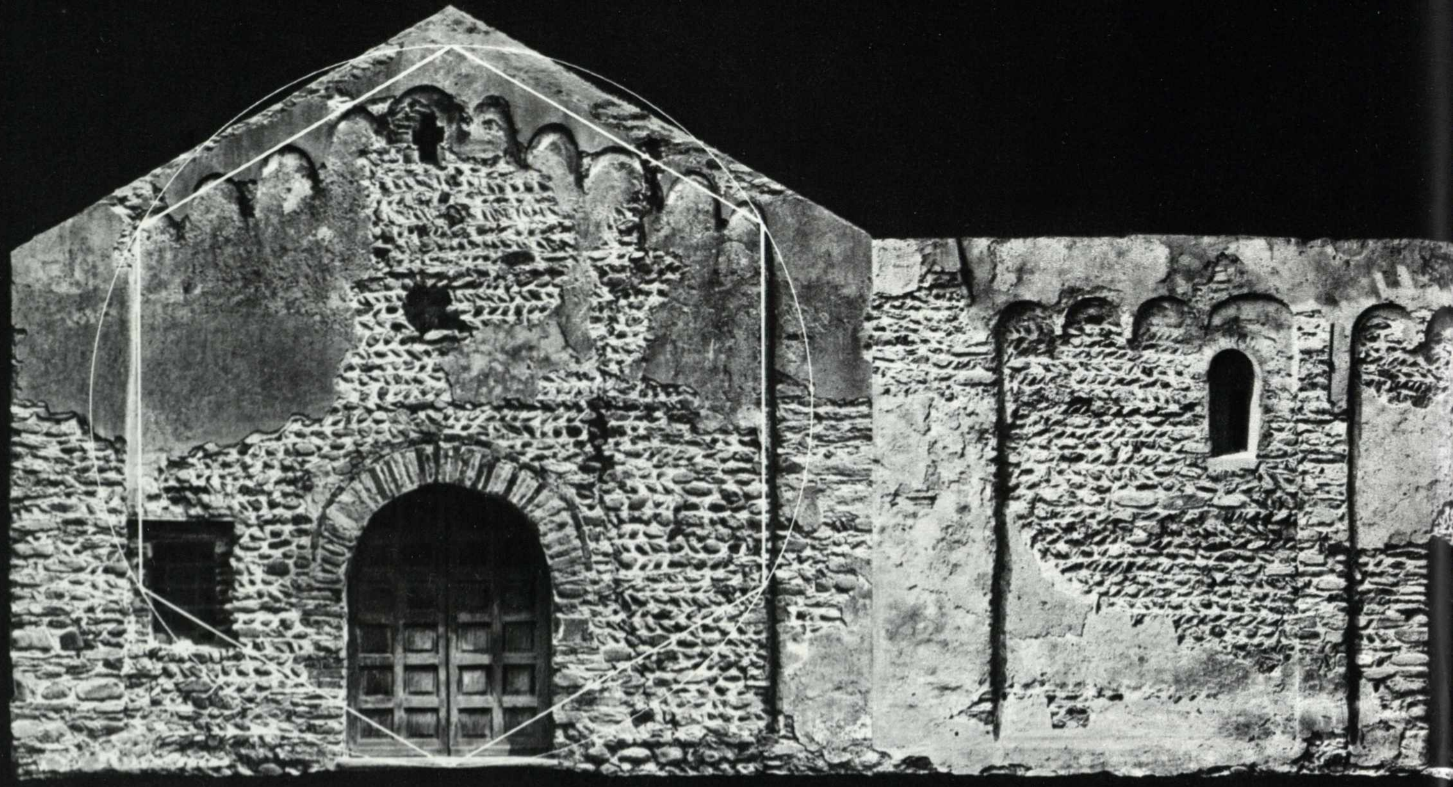
I, 5; fig. 4.
La Madonna in trono affrescata nel sec. XI sulle pareti della piccola absidiola ricavata entro la base del campanile abbaziale di San Benigno di Fruttuaria (I, 4; fig. 17).

A quella maniera semantica occorrerebbe ricondursi nello studio dell'architettura rustica (VIII, 1), la quale tanto bene si sposa col paesaggio naturale determinandone l'aspetto arcaico. Siffatto gusto rustico va visto nella continuità con l'evoluzione dei paralleli modi edificatori delle valli della Dora, della Cenischia, dell'Arc, dell'Orco e financo del Chisone; cioè entro la perimetrazione della Provincia Procuratoria delle Alpi Cozie, già più volte citata (I, 1; fig. 4).

Sull'altopiano d'Usseglio, l'insieme linguistico d'indagine diede insperati risultati. Si trattava di quello stesso considerato insieme di piccoli aggregati abitativi (Piané, Chiaberto, Cortevicio, Villareto, Piazzette) disseminati in catena lineare, preceduti in un'estremità e nell'altra da nuclei d'individualità differenziata (Margone e Lemie). Furono osservate le varie nature dei mutamenti attraverso la mobilità del parlare, cioè attraverso la maggiore o minore vivacità d'innovazione nella fonetica e nella morfologia. Ma, ciò ch'è più interessante, si notarono leggi di relazione tra il diffondersi delle innovazioni e le resistenze alle innovazioni stesse, costituite da «episodi secondari che in vario senso intralciano il diffondersi d'un fenomeno, le reazioni particolari che esso può aver cagionato, le novità soffocate in sul nascere, gli imperfetti adattamenti».

L'isola linguistica ussegliese dimostrò che il dialetto piemontese vi è penetrato solo di recente, nella seconda metà del secolo scorso: era una lingua relativamente straniera, spesso ignorata. Poi il suo uso divenne necessario; non solo necessario pel continuo contatto coi pianigiani, bensì anche per tutti i complessi elementi della vita nuova che l'antico dialetto montanaro era incapace d'esprimere; ciò fintanto che gli alpigiani vi ricorsero come alla loro propria lingua, mentre, cosa stupefacente ed insospettabile, altri elementi dialettali che avevano nel materiale indigeno robusta corrispondenza, vennero respinti come cosa straniera.

Quindi Terracini concluse che, non tanto interessi conoscere direttamente una fenomenologia, quanto l'indiretto comportamento verso tale logica di fenomeni, in ciò afferrando un'accezione storica modernissima dei comportamenti differenziali. Nella fisica corrisponderebbe tale comportamento a quello evidenziato non dai moti dei corpi nel tempo, bensì dalle accelerazioni delle velocità di tali moti.



5

I, 5; fig. 5.
Facciata, fiancata meridionale ed abside della chiesa di San Ferriolo presso Grosso con suggerimenti di geometrie latenti esagonali (sec. x-xi).

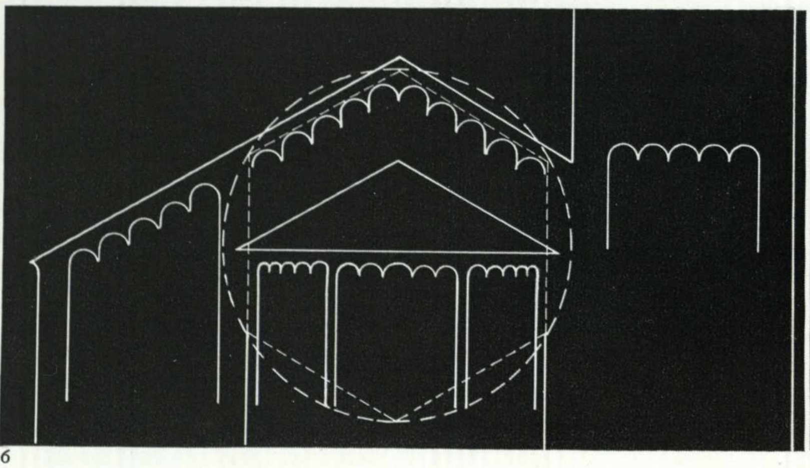
Il lettore si chiederà la motivazione d'una tanto dettagliata citazione. Rispondo subito: si desidererebbe fare intuire e fare sentire delinearsi l'evento storico ricorrendo alla considerazione di un sempre più vasto ambito geografico d'inquadramento e di un modello di dimensioni sempre maturatamente determinate in relazione alla finalità critica. Negli oggetti dell'economia e dell'urbanistica (i cui frammenti isolatamente visti, non sono che inutilizzabili cocci senza voce) trovano la loro ragione d'essere le spicciole opere d'arte monumentale.

Spero che l'allargamento dell'orizzonte d'indagine abbia convinto dell'esigenza di porre il modulo operativo altomedioevale corrente sull'altopiano di Usseglio nella luce di una pezzatura infrazionabile di un molto più vasto insieme operativo entro la cerchia amministrativa carolingia.

Altrettanto illuminante episodio attributivo, è il caso della chiesetta isolata e pochissimo nota di San Ferriolo nella campagna tra Grosso e Nole nel Basso Canavese. Non figura nelle descrizioni dell'Olivero ed in alcuna altra elencazione d'architetture.

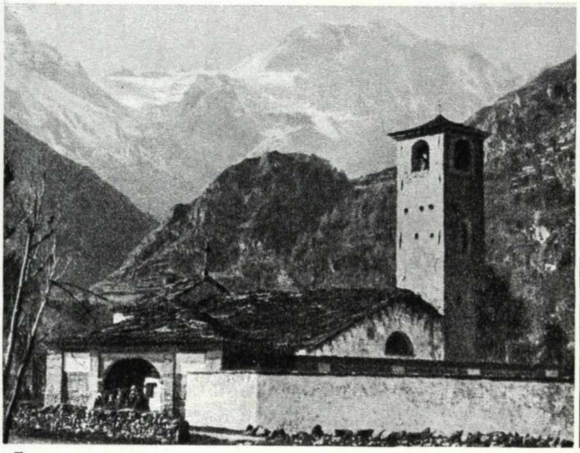
Segnalato nel '64 da Carlo Salvi e nel '66 da Antonio Bellezza-Prinsi come un oratorio forse ideato da un capriccioso interesse dedicatorio ad un santo francese nel Duecento, deve invece venire riportato alla sua condizione di relitto raro di consolidazioni socio-economiche attinenti alla organizzazione monastica avente giurisdizione nella specifica località intorno al Mille.

Voglio dire che, se i documenti noti che lo citano sono pochi (e solo uno lo menziona nel secolo XIV), viceversa tre fattori strumentali nell'accezione interdisciplinare lo possono fare datare al sec. XI comunque con radici in un tessuto organizzativo benedettino di respiro europeo consolidatosi in loco almeno due secoli antecedentemente.



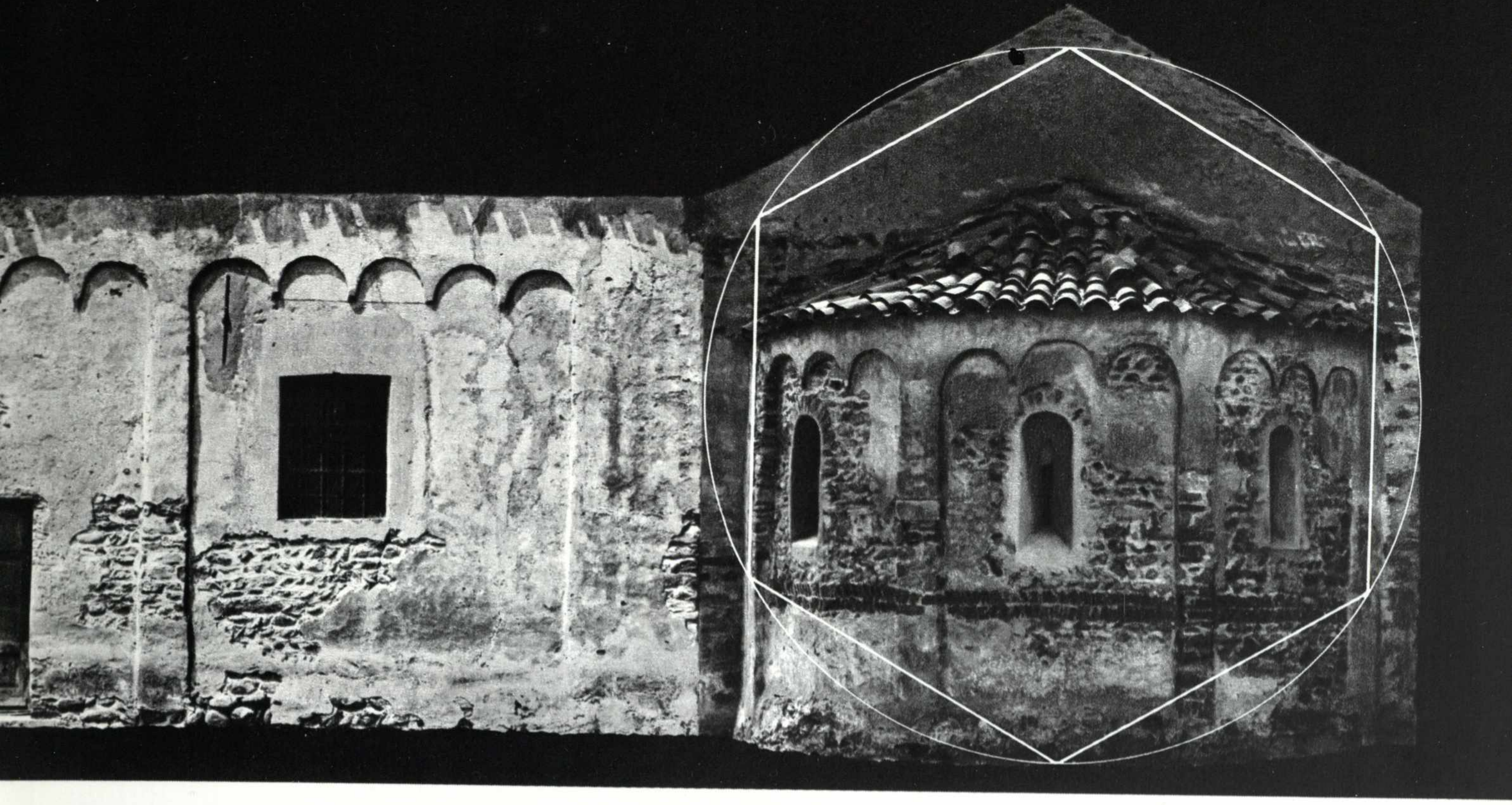
6

I, 5; fig. 6.
Geometria latente esagonale nelle pareti orientali di Santa Maria d'Usseglio, basata sulla fotografia (I, 5; fig. 7).



7

I, 5; fig. 7.
Fotografia anteriore al 1914 del complesso parrocchia e municipio di Usseglio, tuttavia in contrasto con il disegno di C. Rovere (VII, 5; fig. 5) del 1844.



Il primo fattore strumentale, valido per conoscerne l'età, è la caratteristica delle murature (con ciottoli e con mattoncini murati a spina di pesce) e delle ornamentazioni delle pareti anteriore, laterali ed absidale (archetti pensili circolari associati in gruppi ritmici) che presento in fotografie (I, 5; fig. 5) appositamente elaborate.

Il secondo fattore, con valore di strumento attributivo altrettanto preciso, è l'ubicazione come centro di una maglia d'appoderamento nell'opera di redenzione del suolo (I, 3) d'un tratto di terreno situato sulla alluvione da continuare a bonificare al piede della Vauda (nel piccolo quadrigliato della centuriazione delle «terrae novule») intorno a Nole (I, 1; figg. 4 e 5).

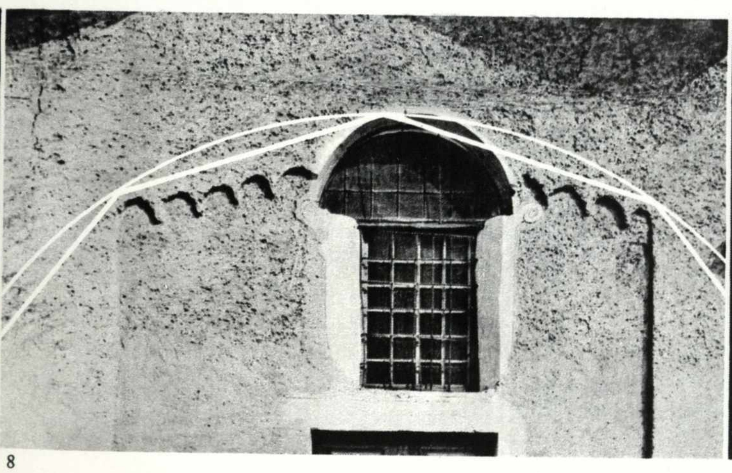
Il terzo fattore strumentale di datazione è la scuola stilistica cui appartengono gli splendidi affreschi del catino dell'abside rimontanti a schemi iconografici germanici bene individuabili (I, 6; figg. 1 ÷ 7) nella sfera della scuola di Reichenau, operante nel sec. XI.

Il tempietto, costituito legando con poca calce cotta sulle Vaude i selezionati ciotoli del vicino torrente Banna, con intercalati alcuni rossi mattoncini di riutilizzo, potrebbe venire attribuito ad epoca anche più arcaica degli affreschi, legandosi alle tecniche usate nelle zone alpine più alte tra i tempi carolingi e quelli ottoniani, come alla Novalesa (I, 4; figg. 4 e 5).

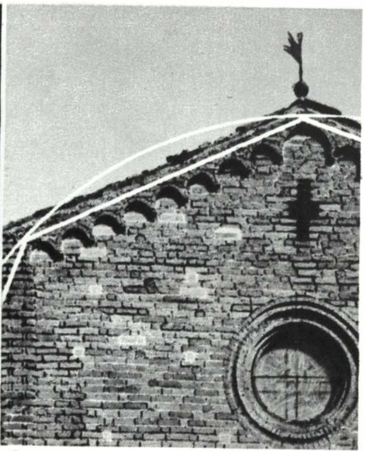
La cadenza degli archetti pensili sulle fiancate segue un ritmo musicale interessante (4 + 4 + 5); mentre sulla superficie absidale cilindrica si connota più monotonamente cronometrica (3 + 3 + 3). Una musica greggia ed aspra movimenta la facciata a capanna (dieci, in salita e discesa, senza distanziature), puntualizzata ed accentuata nel bel mezzo dall'armilla lapidea cinturata da mattoni rossi abbozzante faleatura, quasi ferrigna e militaresca, che è riecheggiata nelle chiusure superiori a pieno centro delle finestrelle strombate dell'abside, purtroppo rimaneggiate incautamente.

I, 5; fig. 8.
Spunti di geometria occulta dodecagonale nella facciata della chiesa di San Pietro di Cantoira (sec. XI).

I, 5; fig. 9.
Spunti di geometria occulta ottagonale nella facciata della chiesa monastica di Brione (I, 5; figg. 14 ÷ 17).



8



9

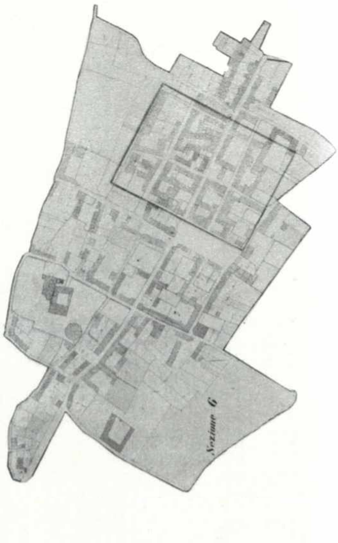
Non era un'architettura suntuosa quella che faceva ricca la zona di bonifica, dalla quale si traevano messi abbondanti: era generalmente arte frugale, come il pane nero, destinata a dare forma ad utensili. Subordinavasi essa ad una sempre elementare conformazione geometrico-distributiva; giacché serviva soprattutto ad architettare i ricetti, cioè luoghi edificati, modestamente attrezzati alla difesa armata di bestiami e di derrate in caso di limitate offese belliche.

Tre ricetti esistevano nei dintorni a corto raggio: quelli di Liramo, di Nole e di Grosso. Liramo (detto ora La Pié di Liramo) esattamente era denominato «plebs lirami», significando alto grado gerarchico essendo sede di pieve, superiore alle celle benedettine sparse intorno, nelle quali si raccoglievano le derrate. Lo schema tradizionale annonario latino, prevedeva a tale livello siffatte funzioni di articolazione intermedia entro la struttura territoriale. Nole, inizialmente come ricetto, ha avuto anche una sua storia analoga, con maggiore risalto economico. Grosso, facente parte di quel Basso Canavese che verrà a lungo disputato tra episcopio torinese e marchesato monferrino, mantenne sempre la fisonomia impressale dall'economia curtense benedettina.

Poco lontano esistette il ricetto di Villanova, verso la Stura, che ancora qualche anno fa manteneva il circuito di muraglie casalinghe e disadorne.

E non meno lontano era quel ricetto donato dal marchese Anselmo di Monferrato nell'anno 991 al monastero di Spigno («Castellum in loco et fundo Matingo»), insieme ad altri beni appartenuti alla abbazia di San Mauro di Pulcherada. È il nucleo originario della Mathi d'oggi (I, 5; fig. 10).

I, 5; fig. 10.
Luogo delle mura del ricetto di Mathi riportato sulla planimetria ottocentesca del paese esistente all'Archivio di Stato di Torino.



La piccola costruzione lapidea di San Ferriolo, la quale tuttavia custodiva come una conchiglia la preziosa perla della decorazione interna absidale (ed a questo proposito ricordo che la Cronaca di Novalesa chiama «absida» gli interi edifici sacri, assumendo antonomasicamente la parte migliore per designare il tutto), serve bene ad un confronto con altre modeste celle e pievi costrutte in laterizio. A pochi passi di distanza, si assiste a sconcertanti confronti di qualità estetica tra le ispirazioni del magisterio in pietra proprio all'architettura alpina e le parallele sincrone interpretazione dell'animo proprio alla muratura di mattoni caratterizzato dai modi padani.

San Ferriolo di Grosso sul Banna Canavese e San Pietro di Pianezza tra Ceronda e Dora, ecco un confronto vivace, il quale mostra la dignità delle cose destinate allo spirito pure in piccolissimo volume. L'identico «decoro» delle teorie vitruviane ed isidoriane, nonostante la differente materia greggia di base, accomuna le due forme minime entro geometrie conformative ideali.

Neoplatonicamente, innamorati dello splendore delle matematiche perfezioni del creato, gli architetti romanici cercavano di ricondurre ogni manufatto alla più semplice e compatta struttura regolare dei cristalli.

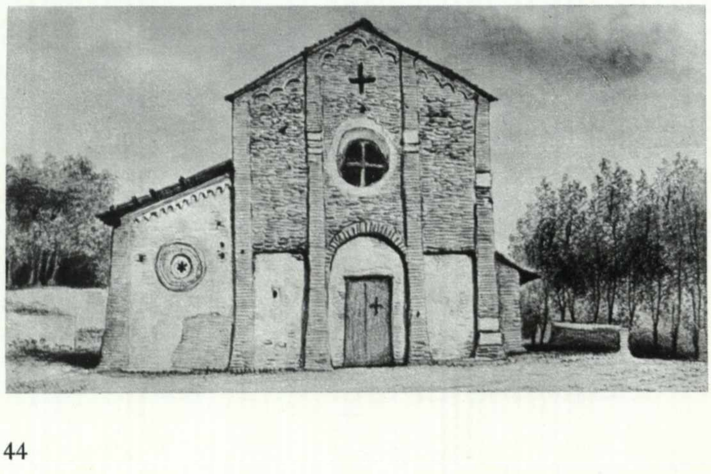
La facciata di Pianezza (sec. XI-XII), è inscritta, nelle sue parti fondamentali, entro un poligono regolare che ne determina altezza e larghezza (I, 5; figg. 11 ÷ 13). La facciata di San Ferriolo utilizza anche un poligono della proporzionalità, facendosi determinare il culmine, gli spioventi e l'altezza delle lesene laterali (I, 5; fig. 5). Quel medesimo poligono avrebbe potuto servire al lapicida per ideare un rosone da collocare sopra il portale d'una cattedrale. Per questa severa continuità, che è nella logica e nell'estetica, il romanico ebbe quel significato interregionale, supernazionale ed europeo che tutti gli riconoscono.

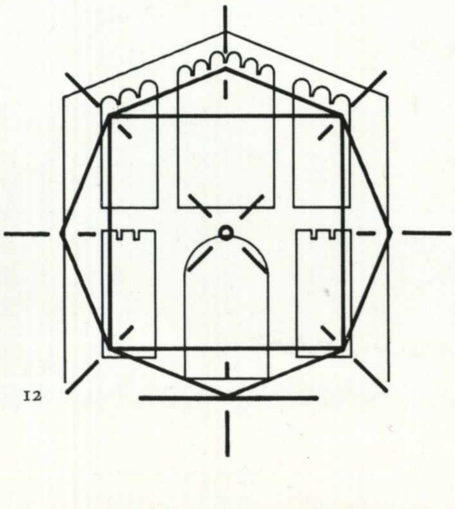
Anche le nascoste mammole architettoniche della Stura usufruivano del fluire fecondo della regola e della eccezione irrazionale che fa belle le cose più antiche.

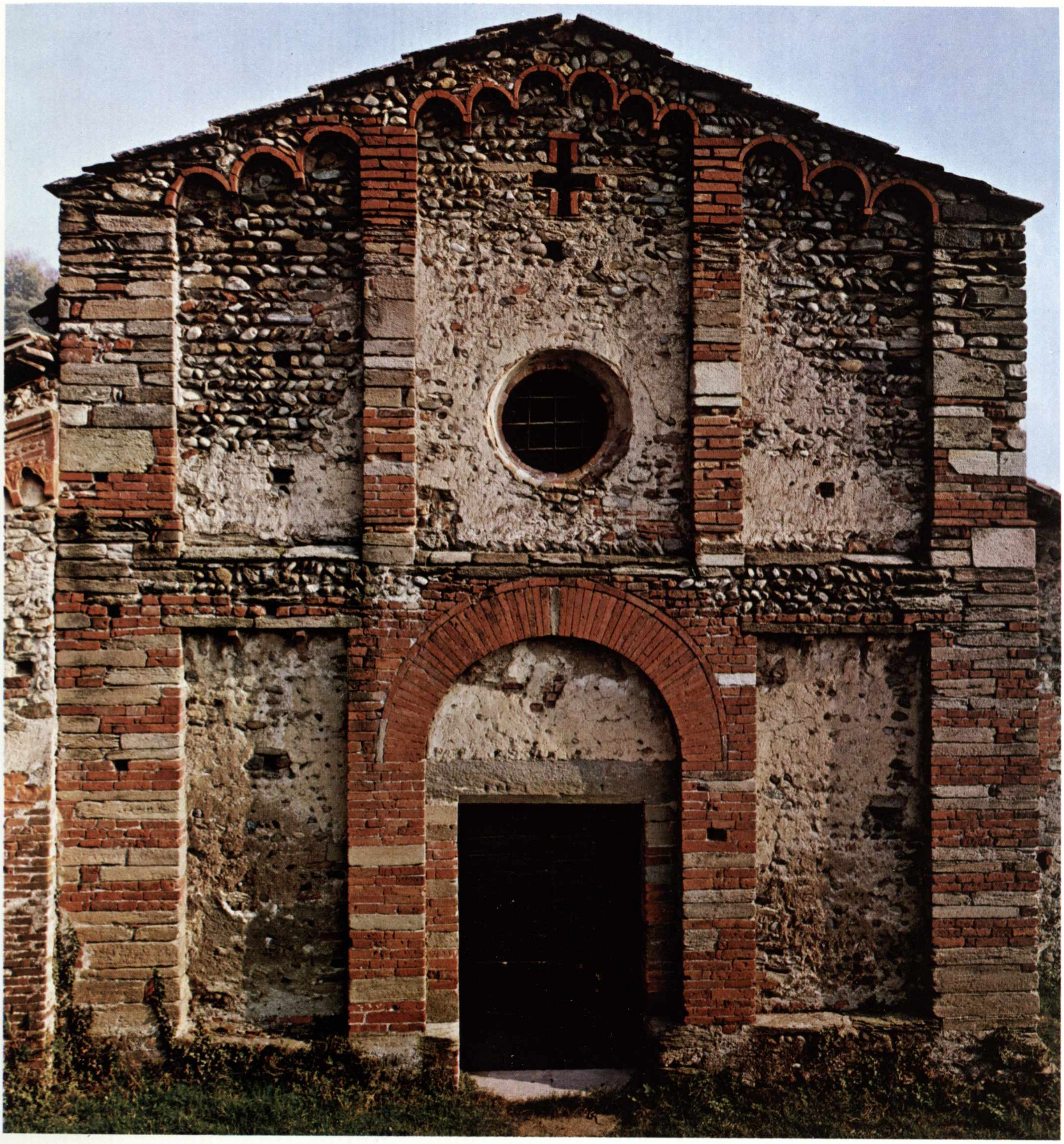
Penso alla maltrattata facciata della «Ecclesia Sancti Petri de Cantoira» (I, 5; fig. 9), la cui navata combacia con quella d'una chiesa barocca e tuttavia si mantiene in compagnia del suo campanile coevo (secondo l'Olivero, del sec. XI, quando si conservava ancora il ricordo vivo ed orgoglioso d'avere fatto parte di una «centuria» alpina, forse della Provincia Procuratoria o anche già dell'espansa Regione XI augustea).

Inoltre, per contrasto con quella facciata fatta di scapoli di gneiss verde e prasinite, penso alla chiesa di Brione (I, 5; figg. 14 ÷ 17), dedicata a Santa Maria della Spina. La facciata a capanna, ascritta alla fine del sec. XII (e oggi semicoperta da un portale neoclassico) allineava in due schiere

I, 5; figg. 11 ÷ 13.
Pianezza: Facciata dell'antica chiesa di S. Pietro, com'era nel 1853 all'epoca degli appunti di Clemente. Rovere; la geometria latente ottagonale presiedente la progettazione tra i secoli XI e XII; com'è oggi.


11


12



montanti diciassette archetti pensili in cotto con la inclinazione di 60°, competente al poligono regolare di supporto progettuale (I, 5; fig. 9 - I, 5; fig. 15).

La maggiore dimensione, anche rispetto alla Pieve di Pianezza, competeva alla dignità del cenobio ospitato, ch'era padrone di molti beni dalla Dora al Malone (a S. Ambrogio, a Caselle e a Front). Questi erano beni dotali per quel priorato femminile « more Cistercense », sostitutivo del monastero benedettino di San Martiniano distrutto dai Saraceni nel sec. x e passato giuridicamente in possesso all'abbazia di San Solutore di Torino. Due documenti, rispettivamente del 1011 e 1118 ricordano la struttura curtense, del tipo di quelle descritte nel capitolo precedente (I, 4): « Primum in valle Briduno ecclesiam Santi Martiniani que quondam monasterium fuit cum omnibus famulis et terris ad ipsum locum pertinentibus et suis cunctis ubique appendicis et cum suis decimis et universis suo iuri pertinentibus videlicet ecclesiam Sanctae Mariae et Sancti Donati, Santi Juliani in ipsa valle ».

Eugenio Olivero, constatando l'accenno alla pianta a T degli edifici cistercensi ed il magnifico magisterio delle absidi in cotto, auspicava un degno restauro. Il restauro fu fatto recentemente, ma non è della qualità auspicata. Il predetto impianto planimetrico a T imparenta Brione con San Massimo di Collegno e con S. Giacomo di Stura.

I, 5; figg. 14 ÷ 17. L'abbazia di Santa Maria della Spina di Brione come appariva nel 1852 nelle annotazioni Rovere; archetti pensili dell'abside; una finestrella absidale in cotto coi suoi capitellucci (I, 5; fig. 9).

L'opera muraria laterizia predominante nella zona di pianura della Stura prende avvio specialmente dai comportamenti ornamentali antichi di Sant'Andrea e più recenti di San Mauro di Pulcherada e di San Giacomo di Stura (I, 5; figg. 18, 21 e 22). Insisto sull'attenzione ai capigruppo dell'attività monasteriale nella zona, perché in tema attributivo ancora c'è tanto da fare.

Ricordo nel genere del laterizio l'absidiola laterale di S. Martino di Ciriè, molto rifatta ai tempi del Sovraintendente Cesare Bertea (I, 5; fig. 19). Si tratta d'opera databile in base allo stile dell'ornamentazione, tra l'XI ed il XII secolo.

I, 5; figg. 18 ÷ 23. Campanili romanici in muratura di laterizio alla Consolata torinese; a Ciriè; a San Maurizio Canavese; a San Mauro; ad Abbadia di Stura.

Sono giunto così al problema della datazione dei monumenti in base alle caratteristiche dei dettagli decorativi che mi ero prefisso di trattare per ultimo. La specializzazione impegnante questo particolare settore della storia dell'architettura non conduce a risultati validi se accanto alla propria opera di catalogazione, di classificazione e di riconoscimento, non colloca anche le integrabili altre esperienze completanti il quadro d'insieme. Per esempio, quel motivo di laterizi ad archetti intrecciati non significa nulla con la sua fattura e con i suoi valori lineari e chiaroscurali se non si completa lo studio geometrico del motivo generatore collocandolo nel panorama della fantasticheria geometrizzante ed unificante dei disegni in grande, per le architetture e per i paesi.

Verranno successivamente annotati disegni territoriali ed urbani da correlarsi, quali ulteriori annotazioni sulla maniera di rendere infinita la casistica grazie a permutazioni di elementi costituenti (o con arricchimenti o sfrondamenti), come avvenne nella altrettanto geniale epoca gotica (II, 2). Vedremo dei fregi gotici ad archi intrecciati che partono dagli spunti iniziali raccolti e testimoniali dall'architetto dell'abbazia di San Giacomo di Stura circa alla metà del secolo XII (I, 5; fig. 23).

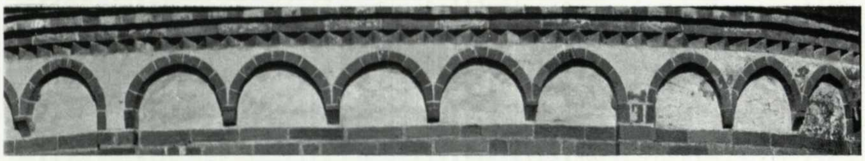
L'abbazia di San Giacomo venne in possesso della «ecclesia» ussegliese di San Desiderio, degli alpi di Pietrafica, di Balmetta e di Arnas. Ma questi impianti eco-sociali preesistevano, avendo fatto parte di altra più anziana organizzazione che oggi non conosciamo altro che attraverso l'individualità organica animante l'ambiente ecologico umano.

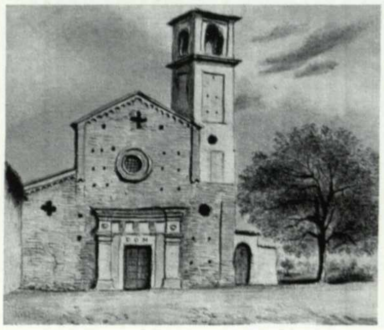
Servono dunque poco quegli studi specialistici che intendono stabilire priorità di isolati impianti parrocchiali sulla conoscenza d'un solo elemento architettonico di dettaglio. Le chiese sbocciarono tutte insieme come dettagli in una meravigliosa primavera fiorita di impianti globali. Sono esistite esclusivamente delle grandi fioriture urbanistiche, dalle quali dipesero le architetture singole quali particolari.

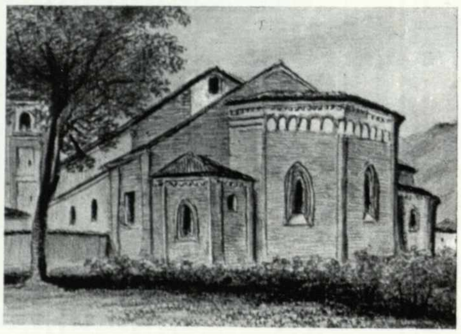
Ne consegue, salvo casi speciali di colonizzazioni e bonifiche nuove, che dall'epoca carolingia in poi, dall'iniziale urbanistica globale sostitutiva di quella del basso impero romano, si dovrebbe parlare di obsolescenze e di rinascenze di pezzi monumentali: cioè sembrerebbe opportuno chiamar sempre tali singole architetture col termine di rimodellazioni o ricostruzioni a non finire.

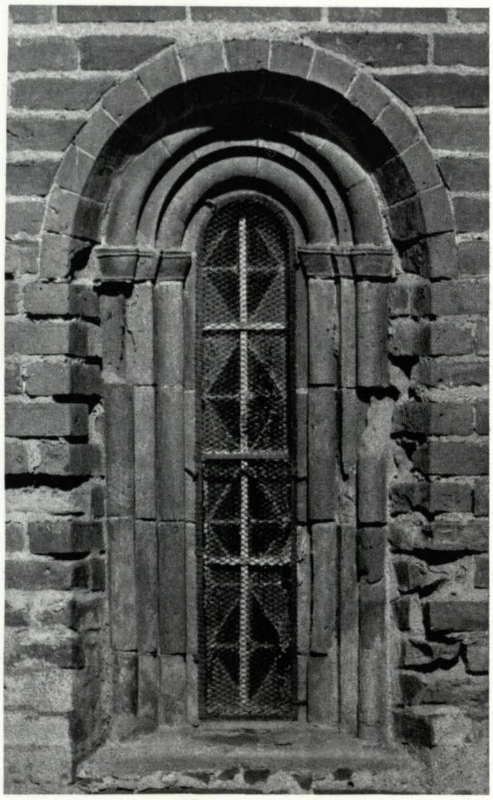
La cattedra vescovile di Moriana, ottenuta nel 574 da re Gontrano, comprendeva già la valle di Lanzo strutturata dai successori di San Massimo. Quella pagina storica archivisticamente non si può più ricostruire perché disperse sono state le carte del tempo.

A Gisola esisteva una ecclesia dedicata a San Giacomo? Sarà segno che quei due pezzi di pietra verde (I, 5; figg. 24 e 25), che ora servono da panche vicino all'ingresso, e mostranti due mascheroni simili a quelli di Vezzolano, ma più rozzi, fecero parte del portale romanico quali pulvini coprenti e leganti insieme la selva dei capitellucci e delle colonnucce allineate entro gli stipiti strombati già ai tempi del citato «fundo Matingo»? Oppure sarà indizio che il rimaneggiamento del sec. XI esigette un arredo tanto vistoso quanto quel portale, come a Vezzolano?

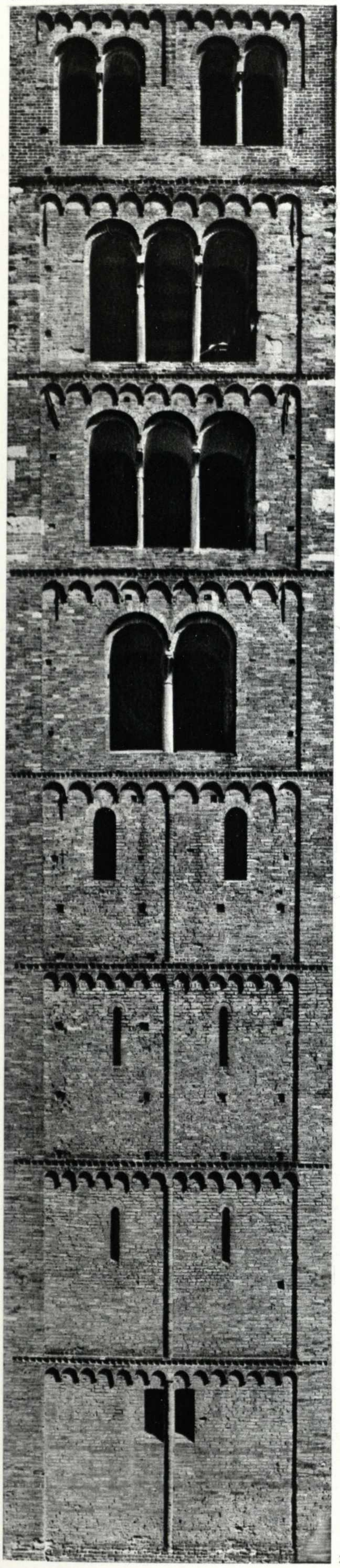

14


15


16

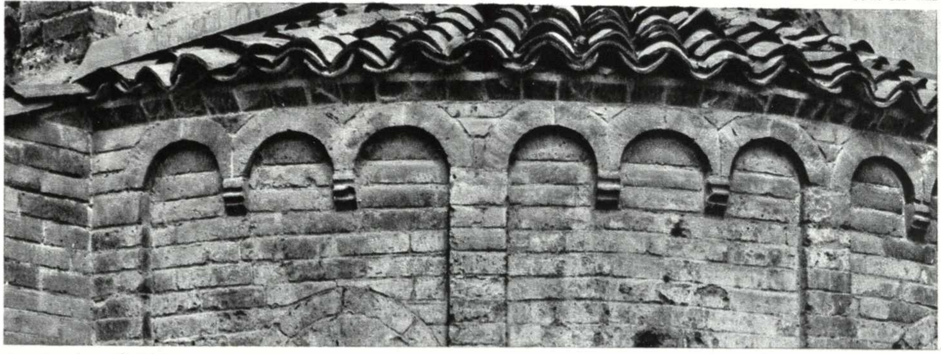

17

S. Andrea di Torino sec. XI



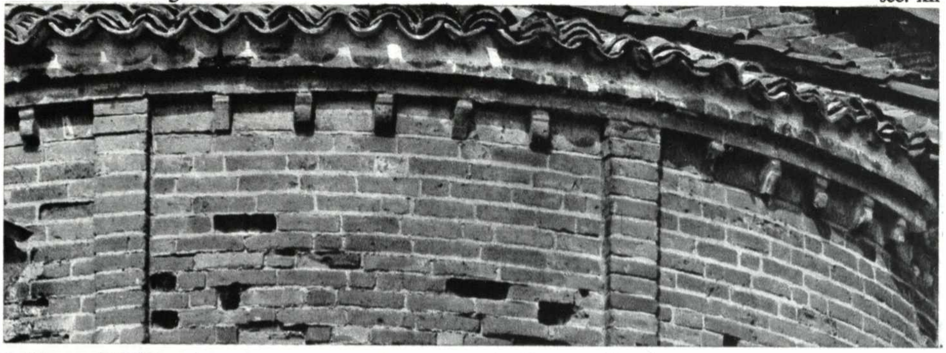
18

S. Martino di Liramo presso Ciriè sec. XI–XII



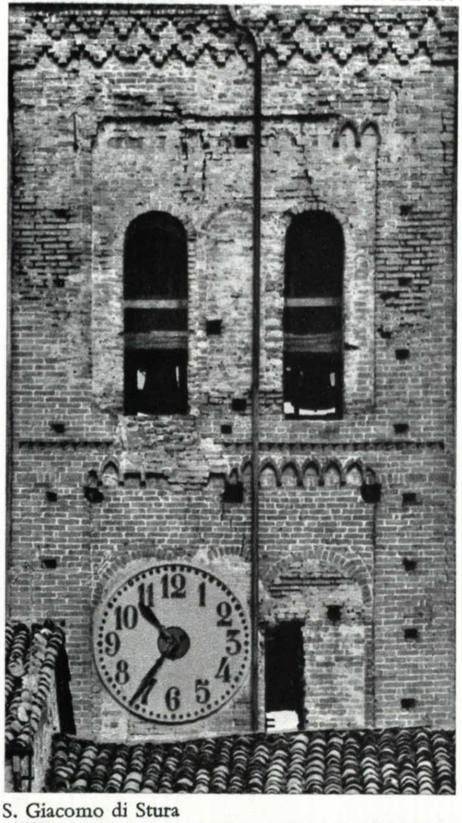
19

S. Maurizio di Lisignasco sec. XII



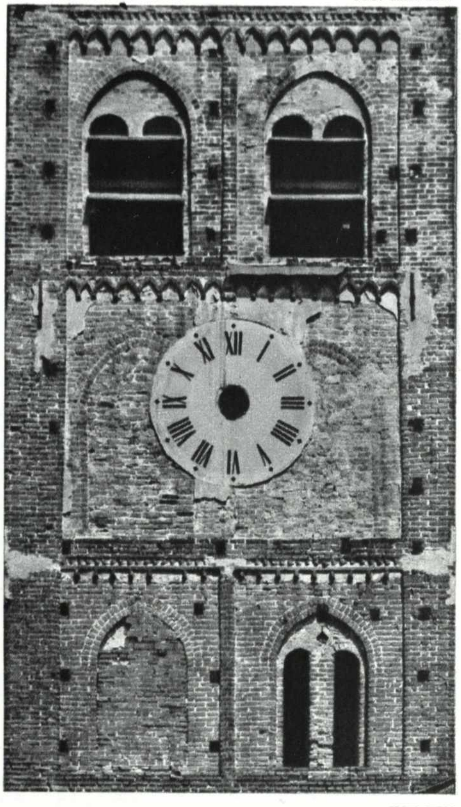
20

S. Mauro di Pulcherada sec. XIII–XIV



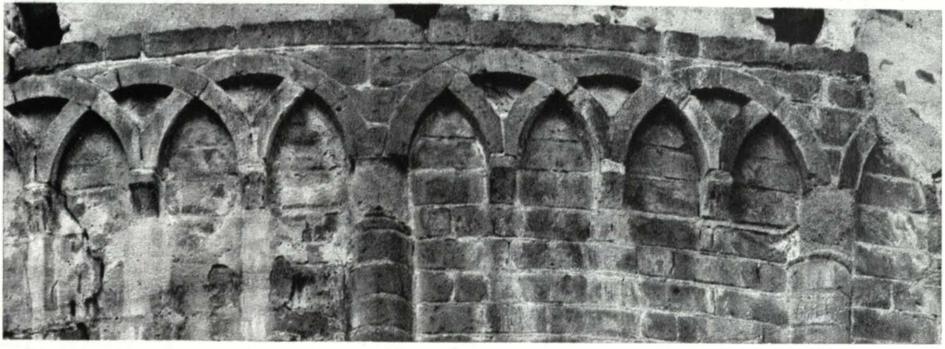
21

S. Giacomo di Stura sec. XIII–XIV

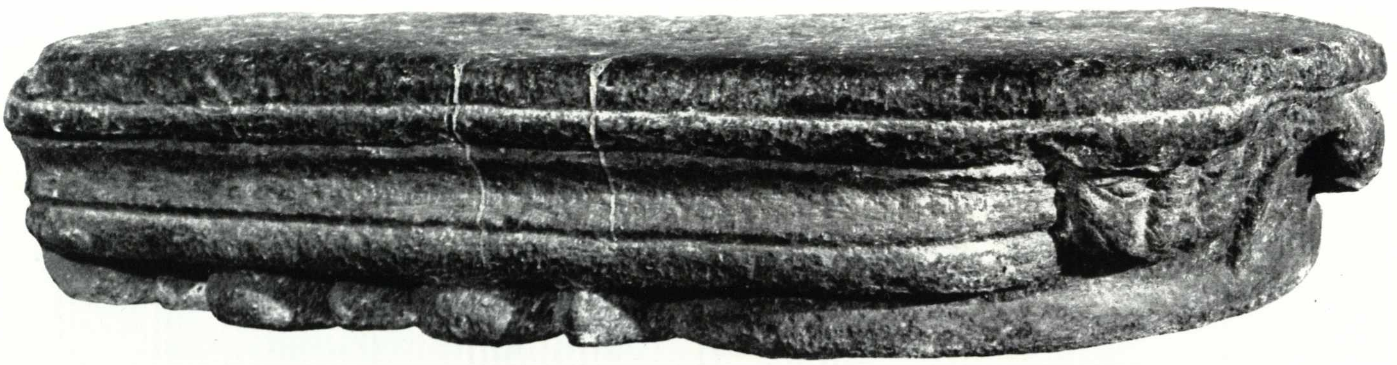


22

S. Giacomo di Stura sec. XIII–XIV



23



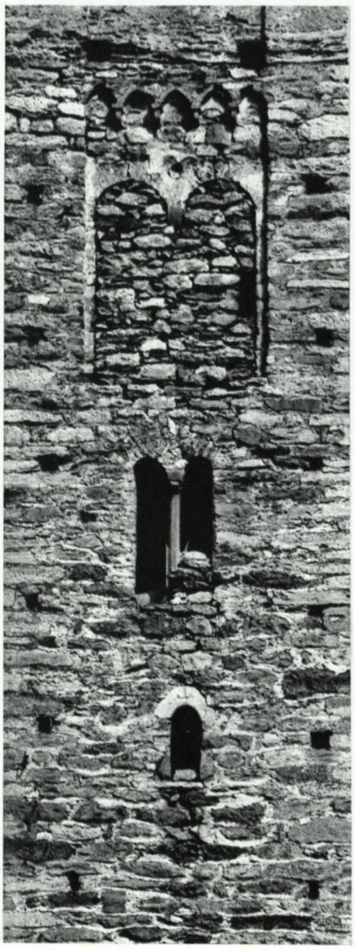
I, 5; figg. 24 e 25.
Due pulvini multipli del portale San Giacomo di Gisola.

A Pessinetto, appartenuta fino dal secolo xi a San Mauro di Pulcherada, esisteva una ecclesia intestata a San Giovanni? Significherà che anche a Pessinetto s'aveva culto del Battista decollato, come a Torino e come a St. Jean de Maurienne, dopo che Tecla moglie di Gontrano acquistò in Palestina il pollice reliquia?

A Mezzenile c'è una chiesa di San Martino? Non è illogico che il campanile alpestre di « Mezaneto » sia rustico senza lesene alla base e che due tipi d'archetti pensili (triangolari e semicircolari) si giustappongano in evidente contrasto stilistico (I, 5; fig. 28). Egualmente semplice alla base è il campanile di Gisola con ingresso arcato sotto l'attuale piano del sagrato.

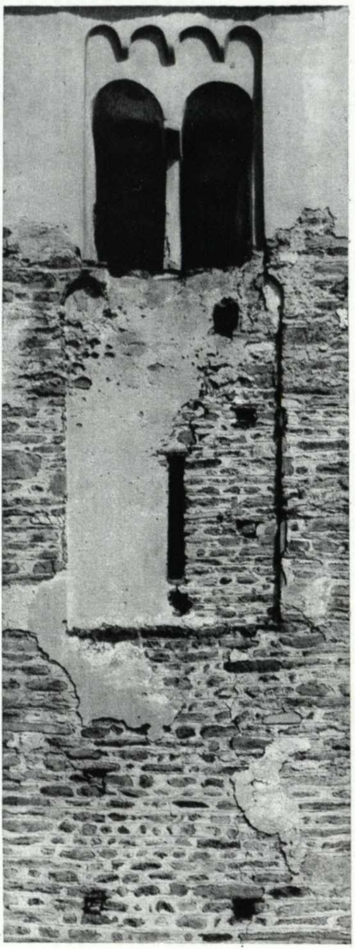
Ad Ala, di pertinenza pulcheradiana dopo il Mille, esisteva una comunità cristiana nel titolo di San Nicola e l'edificio murario per la liturgia non è segnalato da nessun atto notarile prima dell'era moderna? Si conosce solo la storia delle sue miniere di rame e ferro (1267) e di argento (1344)? Non importa l'assenza di rogiti archivistici; basta affidarsi all'esame della fiancata libera del campanile non inglobato nell'edificio del 1727, dalla quale emergono vividi ben tre momenti medioevali (I, 5; fig. 26): un primo tempo, interessante tre piani con sovrapposta una finestrella ad arco pieno centro e due bifore (secoli xi e xii); un secondo, con un fregio ad archetti pensili gotici (secolo xiv); ed infine una terza epoca, quando s'orna la cima con alta e snella cella campanaria barocca (sec. xviii).

S. Nicola di Ala



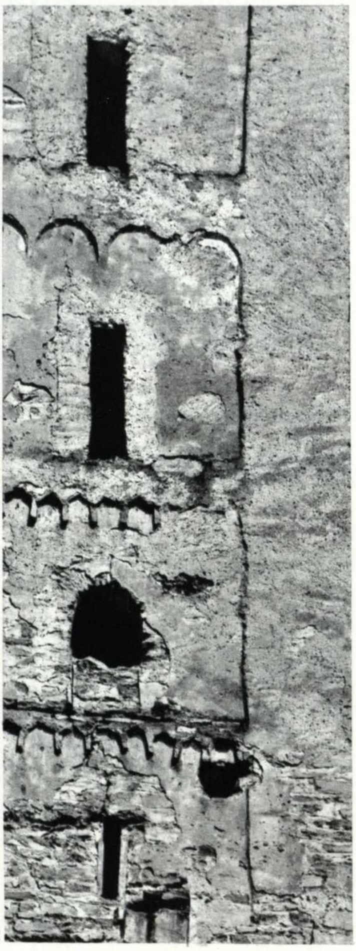
26

S. Alessio (?) di Rocca



27

S. Martino di Mezzenile



28

I, 5; figg. 26 ÷ 28.
I campanili romanici in pietra a più riprese stilistiche di Ala; di Rocca di Corio; di Mezzenile.

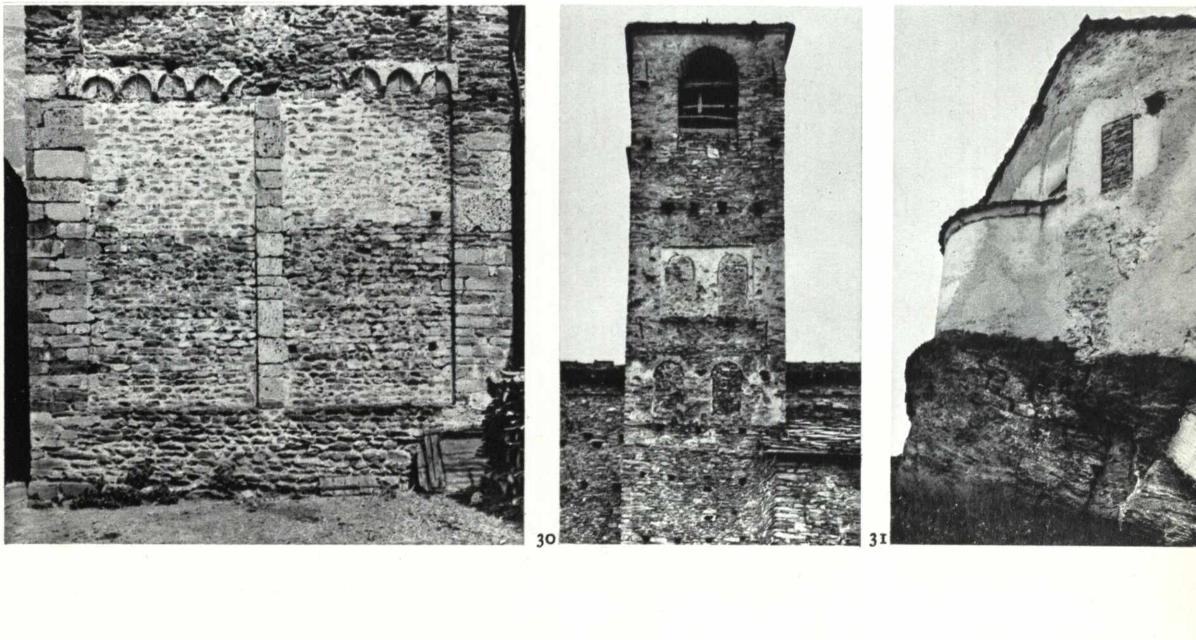
A Rocca esiste presso il camposanto un campaniletto del sec. xi (I, 5; fig. 27) di chiesa rimasta per le guide senza titolo, perché si presume che il monastero femminile arduinico fosse nei pressi del successivo castello? Ma è esatta tale congettura topografica quando il detto piccolo campanile mostra una fattura tanto tormentata da riprese costruttive? A metà fusto possiede archetti pensili in numero di cinque ed in vetta ne lascia contare quattro di diversa maniera. Analoghe considerazioni si potrebbero istituire a S. Maria di Spinariano (I, 4; figg. 8 e 10) ed a S. Maurizio (I, 4; fig. 9).

Sopra una altura strapiombante, presso Ceres, un oratorio detto di Santa Cristina non sembra avere antiche origini? Non ci si scoraggi: si salga lassù; si guardi all'interno e si scorge un affresco quattrocentesco su un catino absidale sporgente come un bowindow sul panorama entusiasmante (I, 5; fig. 31) indizio che occorre retrodatare l'esecuzione all'epoca romanica. Le pergamene, comunque ricordano sulla fine del Trecento come antico il beneficio di «Sancte Christine sita in rupe supra villa de Ceres» ed un rimaneggiamento nel 1440.

Nel villaggio di Novalesa, nella zona di bordo esterno alle valli lanzesi, appena al di là del Rocciamelone, non esiste altro campanile che quello secentesco priorale, essendosi perso ricordo di quello abbaziale? Ebbene, basta guardare quella che un autorevole storico e paleografo chiama genericamente «facciata esteriore d'una muraglia dell'abbazia» (I, 5; fig. 29) per accorgersi ch'è la base del campanile smozzato, costituito da quattro prismi normalizzati (I, 4) legati insieme da archetti pensili lapidei d'accurata esecuzione e d'epoca aurea. Anteriore al momento della scuola di Guglielmo da Volpiano oppure coeva?

Per terminare questa catalogazione d'esempi di dettagli che prendono luce e portano luce ad un disegno urbanistico vastissimo e di valore, dirò ancora della necessità d'ammettere (almeno come ipotesi di lavoro per le indagini) che il campanile ornato con marcapiani ad archetti non fosse sempre obbligatorio nei paesi dove predominano le pietre verdi, come in val di Lanzo, e che talora si seguisse nel campanile in pietra una semplificazione formale perché la pietra scistosa è spaccabile solo in alcune direzioni male prestandosi alla decorazione scultorea. D'altra parte la zona d'Aquileia non ha che prismi lisci usati quali torri campanarie, come ho già detto (I, 4).

Quindi è da reimpostare il problema di stabilire sino a quale altezza dal suolo sia originario il campanile di San Giovanni «de Collo» (I, 4; fig. 30), il quale possiede alla base una struttura portante rientrante nella schematizzazione di affiancamento di maschi murari risegati vista nei casi più suntuosi e ornati. Lo stesso discorso vale per Bonzo e Viù.



29 30 31

I, 5; figg. 29 ÷ 31.
Base del campanile abbaziale della Novalesa; campanile di Col San Giovanni; abside della cappella di Santa Cristina, sopra Ceres.

Lacerti dell'europeo tessuto artistico benedettino: a San Ferriolo l'alta classe d'un germanico Gesù Pantocratore. I, 6

La vastità del campo d'azione della proposta benedettina d'assetto ideale del mondo copriva tutta l'Europa continentale ed insulare. Non esistevano soluzioni di continuità.

Tuttavia in determinati poli bene distribuiti in tanto vasta geografia s'erano collocate delle espansive attrezzatissime centrali di cultura. Per l'arte figurativa, che non si deve dimenticare costituiva parte integralmente costituente dell'attrezzatura architettonica per la vita religiosa e civile, si conoscono alcuni importanti fari di livello più alto del normale; e d'uno di questi sito nella Germania abbiamo, più che un riverbero, una genuina importazione, grazie alla mobilità dei monaci dell'abbazia di Reichenau, famosa per una « scriptoria » specializzata nella miniatura.

Nell'interno della già considerata cappella di San Ferriolo (I, 5; fig. 5) esiste una decorazione del catino absidale rara a trovarsi in Piemonte e sulle Alpi occidentali: una romanica maestà, Maiestas Domini. Nel cavo murario è affrescato un Gesù Pantocratore, signore di tutto, benedicente dal trono e contornato simbolicamente dai testimoni della sua infinita potenza, da Evangelisti e da Apostoli assolutamente autorevoli nella tradizione ecclesiale (I, 6; fig. 1).

Il trono è paramentato in maniera aulica: è una cattedra dalla quale pende sino al pavimento un drappo tessuto di motivi geometrici e floreali e preziosamente guernito di perle e brillanti.

Dietro le spalle del meraviglioso uomo-dio sta un lungo cuscino cilindrico, foderato dello stesso broccato, e terminante alle due estremità con rosone e borchia. Stretto elegantemente tra i piedi clipeati, anatomicamente perfetti anche se lunghi, e puntati al suolo, si vede un altrettanto suntuoso cuscino.

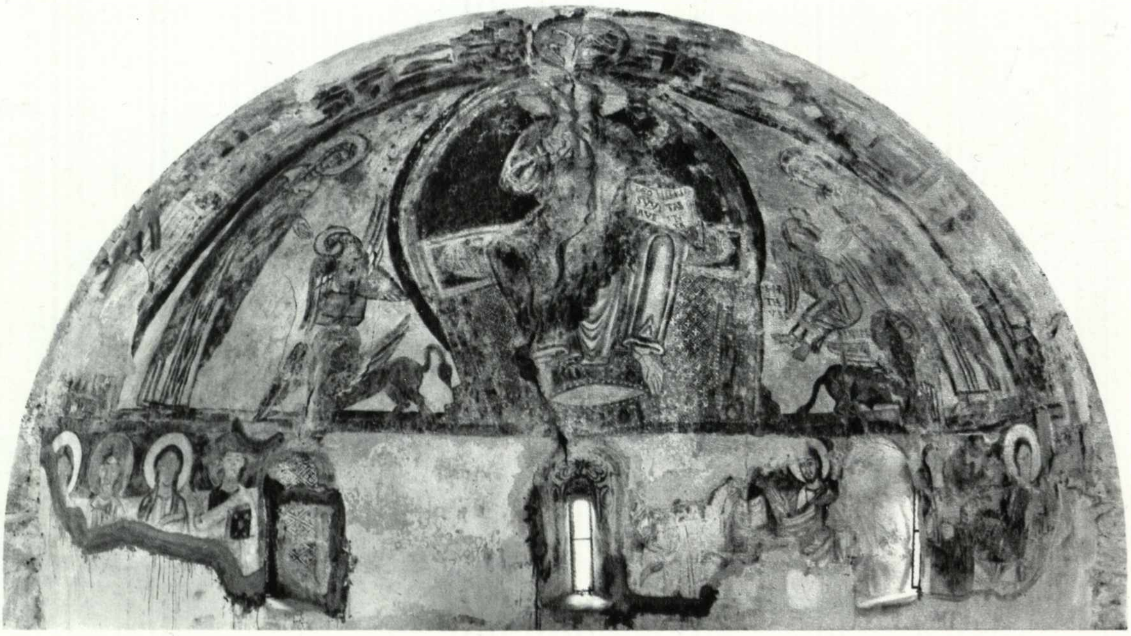
A fianco del seggio regale stanno quattro creature con aureola ed ali, emblemi degli Evangelisti: a destra l'Angelo con la scritta « S. Mateus », il toro alato con la dicitura « S. Lucas »; a sinistra l'aquila giovannea ed il leone marciano (I, 6; figg. 8 e 9).

Non solo il Cristo domina le quattro direzioni dell'universo, bensì anche si collega al Cielo mediante la Colomba, pur essa aureolata, e che sta entro un cerchietto ch'è chiave dell'arco trionfale, sottolineato da una tipica greca a due ordini e tutta scatolare, la quale di tanto in tanto fa luogo e nicchia a simboli ittici cristiani (I, 6; fig. 6).

La figura volutamente ieratica e simmetrizzante, com'era nella iconografia corrente, è tuttavia scossa ed animata all'interno da un fremito disegnativo nient'affatto calligrafico perché il pittore vedeva e rappresentava un oggetto vivo e dinamico, per cui il volto parla coi grandi occhi sotto glabelle vaste e fronte spaziosa incorniciata magistralmente dalla bene spartita capigliatura; per cui la mano destra benedice con indice e medio dritti e la mano sinistra saldamente impugna e prospetta il sacro libro con scritta; e per cui il disegno del manto e della clamide architetta un corpo plasticamente reale ed ombreggiato e lumeggiato (I, 6; fig. 7).

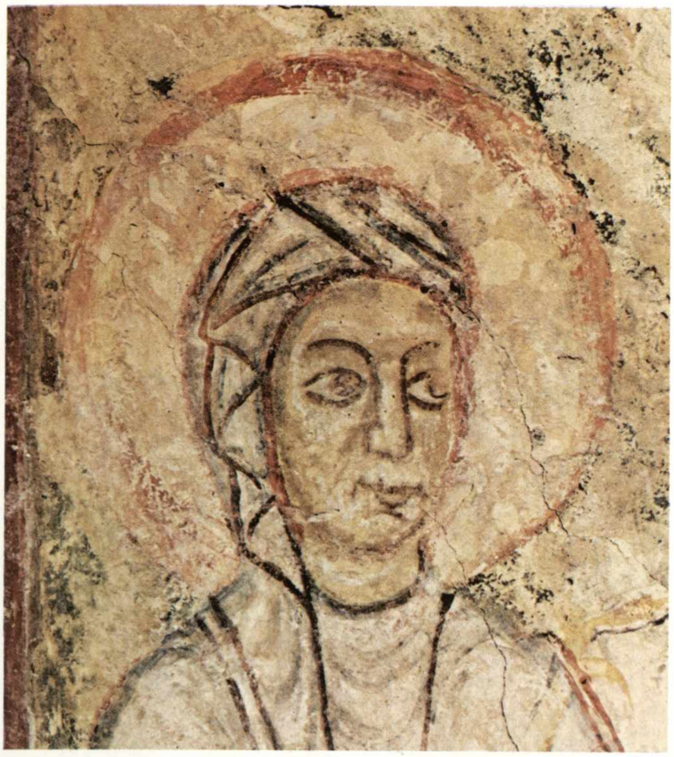
Si sente calata in tale tecnica espressiva la forza dell'arte compendiaria romana, l'esperienza bizantina ed il germe del calligrafismo che nel settentrione preparerà l'arte gotica. Come in architettura l'edilizia carolingia prepara il romanico ed anticipa financo il gotico, così nell'arte figurativa quell'ammatassarsi di linee convulse e dionisiacamente turbinose sostanziano e scavalcano il romanico per confluire nel gotico.

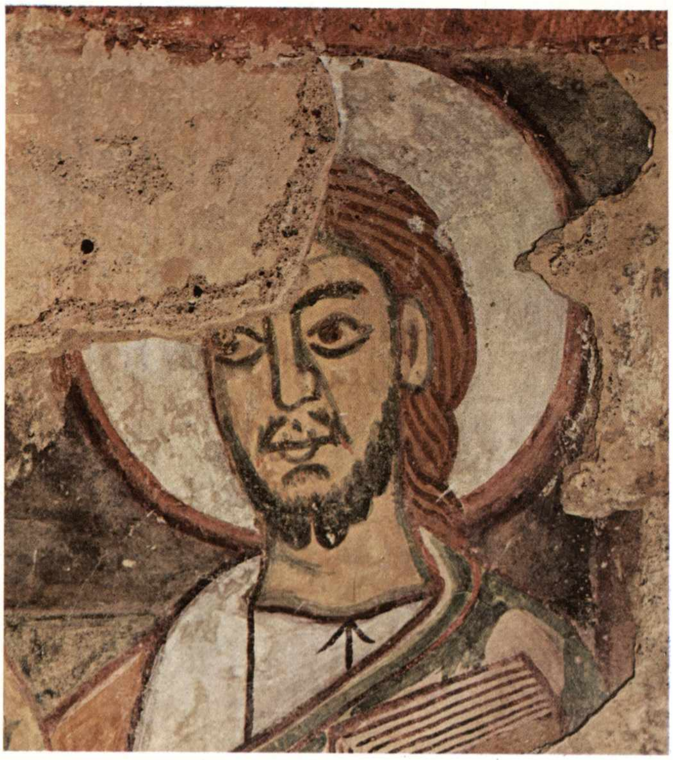
1

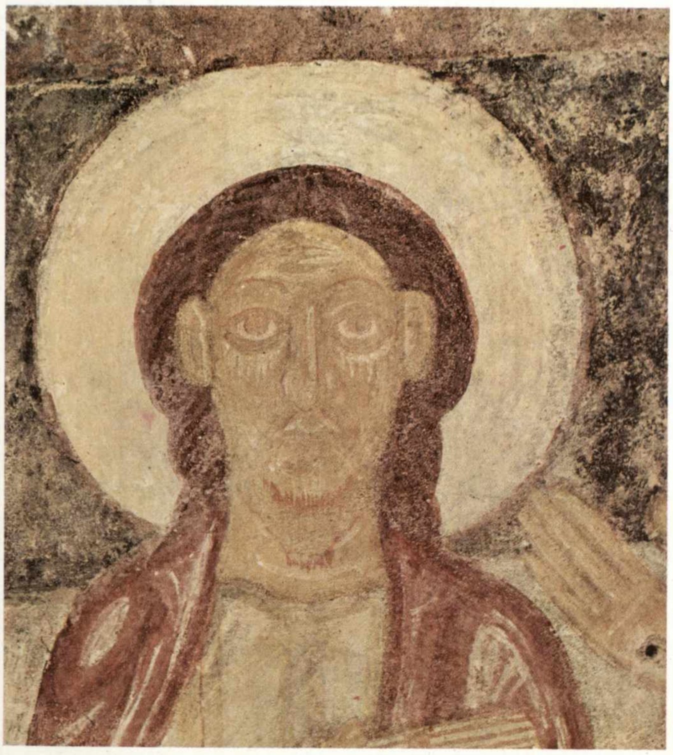


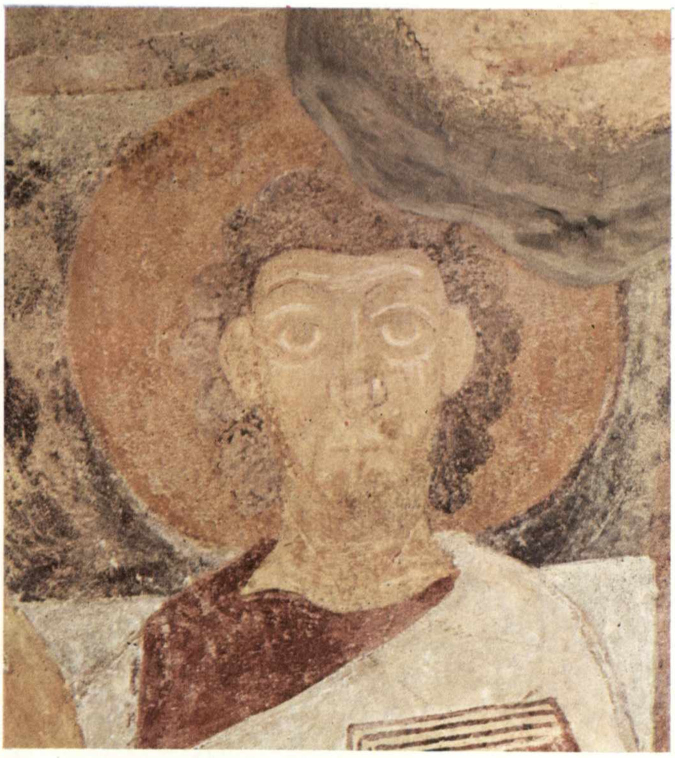
I, 6; fig. 1.
Il catino absidale di San Ferriolo presso Grosso.

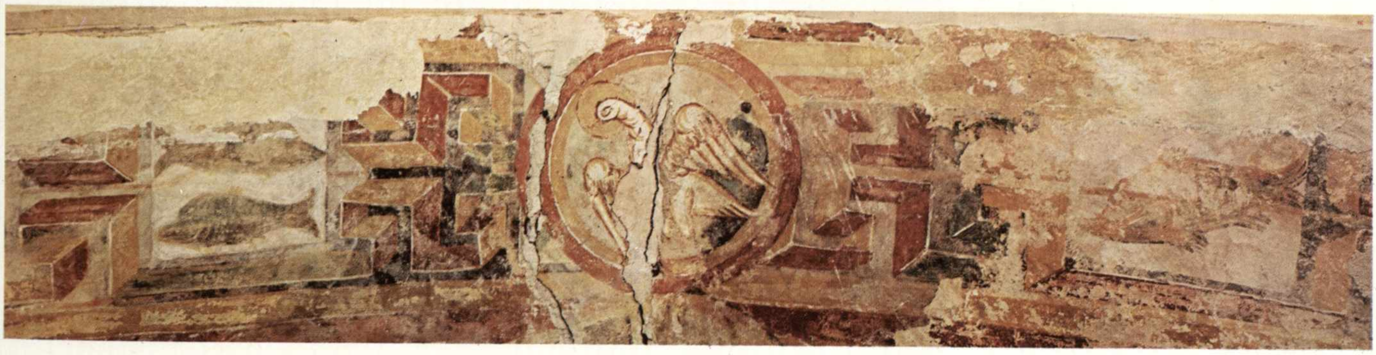
Nella tavola a fronte:
I, 6; figg. 2 ÷ 6.
I volti di Maria e degli Apostoli affrescati nell'abside di San Ferriolo (sec. XI).

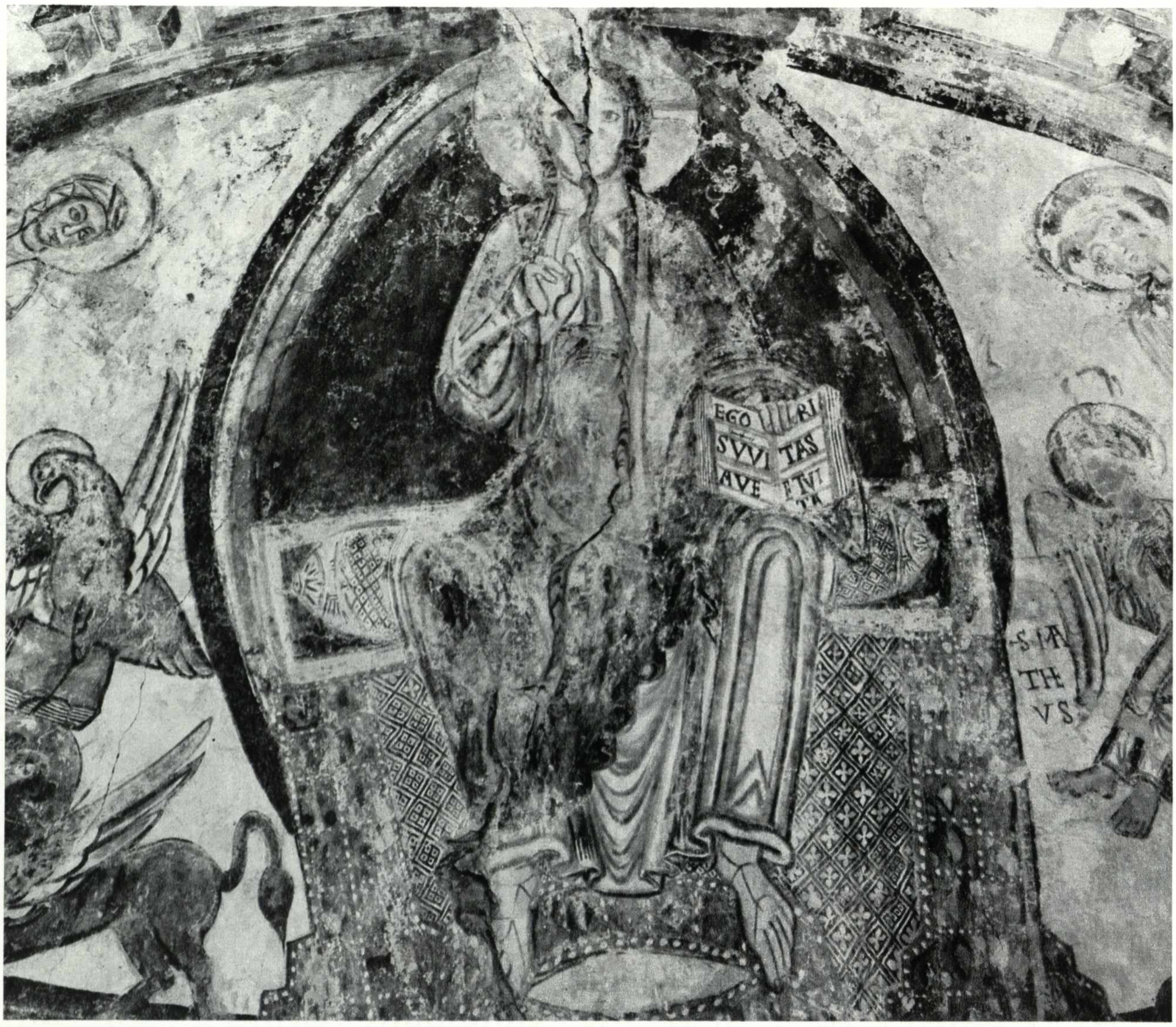

2


3


4


5


6



7

Il latteo cielo, con bagliori quasi metallici, lascia stagliarsi nei fianchi del catino absidale, obbligandole ad incurvarsi per il solito medioevale rispetto all'equilibrio compositivo, due allungate figure di santi (Maria e Giovanni) le cui vesti riverberano il lampeggiamento di quella luce calcificante in una atmosfera di purezza mineralogica (I, 6; figg. 8 e 9 - I, 6; fig. 2).

Sotto una fascia con scritti i nomi degli Apostoli roteano i grandi cerchi delle aureole, suggestive patere, alternativamente chiare e scure (I, 6; figg. 3, 4, 5).

Le facce, dalle quali riecheggia l'aura di ieratismo e la struttura anatomica salda indicata per il Cristo Pantocratore, sono pennellate dall'anonimo frescante con cospicua vigoria ed essenzialità. Ne stralcio le più sane per le illustrazioni a colori. Esse sono una inequivocabile indicazione della corrente stilistica cui si debbono riferire: la scuola di Reichenau; quella scuola di frescanti sorta nell'Abbazia di Oberzell sul lago di Costanza nella seconda metà del secolo decimo, contemporaneamente alla più nota e fertile scuola di miniaturisti coabitante nel cenobio spettacolosamente dotato di virtù artistiche.

Alla scuola di Reichenau, appoggiata e diffusa dagli Ottoni, responsabilizzano i rarissimi studiosi che conoscono la chiesetta dei dintorni di Grosso Canavese (e cioè N. Gabrielli e A. Griseri) che ne parlarono o scrissero recentemente ma purtroppo fugacemente, cioè dopo quell'utile «Repertorio» che raccolse tutte le pitture romaniche note nel 1944, nel quale «Repertorio» questi affreschi di Grosso mancano ancora.

Vanno osservati i caratteri delle scritte e dei fregi geometrici scatolati: sono anteriori alla deformazione romanica dei caratteri classici della tarda romanità, come a Oberzell. Gli stessi caratteri delle miniature dovute a Varmondo, vescovo di Ivrea all'inizio del secolo x, cominciano a differenziare gli spessori dei filetti calligrafici alla maniera rotonda medioevale con penna mozza. Va anche segnalata la maniera di disegnare gli occhi e particolarmente i nasi, contornati d'ambo le parti.

In Piemonte a quali cicli pittorici più s'avvicina la composizione di San Ferriolo?

Direi a quelli di Spigno Monferrato (quantunque un po' precedenti), di Clivolo presso Borgo d'Ale di Revello e di Aosta. Sono invece molto prima, di più di un secolo, a quelli di Oleggio e di quasi due secoli a quelli di Sant'Eldrado alla Novalesa.

Rispetto all'affresco nell'absidiola del campanile di Fruttuaria (I, 5; fig, 4), questo dell'abside di San Ferriolo ha il grande vantaggio di non essere mai stato ridipinto, nonostante i gravi danneggiamenti.

Annoto con piacere, in questa sede, che tali absidi affrescate, ove non esisteva la tradizione dell'abside mosaicata, erano la dominante componente architettonica delle costruzioni. Si trattava di costrurre tutt'attorno a questa goccia luminosa e poetica dell'essenziale e sufficiente iconografia liturgica, un tetto e delle pareti. L'architettura viveva su quell'ideale spunto. Il cuore caratterizzante l'immagine architettonica era quella luce colorata che doveva splendere quale gemma preziosissima sul rito eucaristico che si consumava sull'altare.

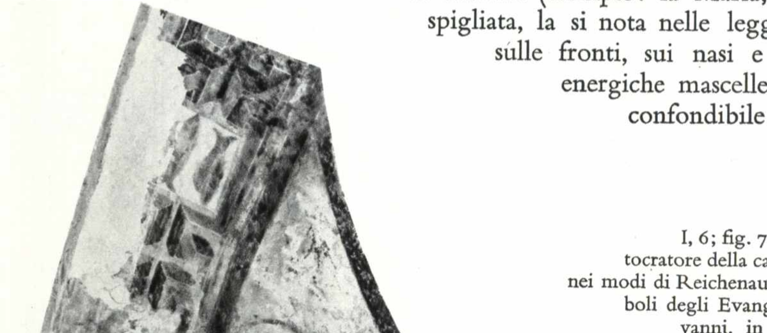
Pertanto si può capire quanto siano condannevoli quei restauri architettonici che scrostano gli intonaci e lasciano in vista le murature, svilendo ed uccidendo l'immagine nella quale si proietta la genialità dell'artefice.

Le arti figurative e l'architettura erano in grande parte coordinate modularmente. Non si può togliere un elemento costituente senza sfasciare la totalità estetica. Un testo prezioso, quello che il monaco Teofilo scrisse nell'undicecimo secolo, « Schedula diversarum artium », è l'interessantissimo ricettario che conviene consultare giacché vi è specificato il modo pratico di operare. Per gli affreschi e per le pitture a tempera dà una serie di capitoletti, come segue: « de temperamento colorum in nudis corporibus; de colore prasino; de posch, primo; de rosa prima; de lumina prima; de veneda in oculis ponenda; de posh secundo; de rosa secunda; de lumina secunda; da capillis puerorum et iuvenum; de barbis adolescentum; de capillis et barba adolescentum et senum; de exedra et caeteris coloribus vultum in muro; de mixtura vestimentorum in muro; de tractu quo imitatur speciem pluvialis arcus ».

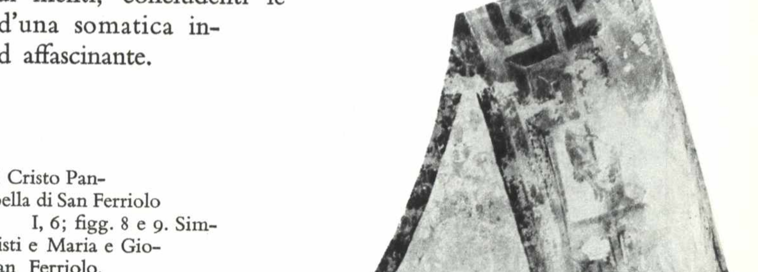
Sostanzialmente Teofilo suggerisce una esecuzione disegnata con tinteggiatura uniforme nelle campiture, l'esecuzione compendiaria a rapide pennellate di colori complementari, la stesura a velature dei dettagli ed un commento grafico di tutti i minuti particolari.

Ad esempio l'ombra dei particolari nei lineamenti anatomici si formava con verde scuro, ocra bruciata e cinabro; viceversa le ombre degli occhi, l'incavo della palma della mano, l'ovale dei volti, l'ombra delle guance e del mento si realizzavano con una mistura in cui proporzionatamente si aumentava il tasso del verde e dell'ocra. Tutto ciò si operava su fondi gialli e verdastri, a rendere l'incarnato, nei quali il colore era ottenuto dalla calcinazione della biacca miscelata a cinabro oppure a terra verde scura.

Ebbene, se in San Ferriolo, s'ha pazienza di esaminare con cura l'esecuzione pratica dell'immagine si osserva tutta siffatta regola. Anche le abrasioni aiutano ad apprezzare le successive velature di finitura (esempio: la Maria, ch'è più sana). E la verve, personale, spigliata, la si nota nelle leggere velature di incarnato pallido sulle fronti, sui nasi e sui menti, concludenti le energiche mascelle, d'una somatica inconfondibile ed affascinante.



8



9

I, 6; fig. 7. Il Cristo Pantocratore della cappella di San Ferriolo nei modi di Reichenau. I, 6; figg. 8 e 9. Simboli degli Evangelisti e Maria e Giovanni, in San Ferriolo.

Monumentalmente parlando, il che vuole significare che dal punto di vista estetico un « animus loci » si proietta entro le cose lapidee manufatte in modo caratteristico ed individualizzante, Lanzo partecipa tanto del paesaggio alpino quanto di quello di pianura, ma un po' più del primo che del secondo; cosicché meritò davvero d'essere da sempre considerata capitale d'una zona che fu nominalmente e realmente individualizzata come dominio alpino. La sua tinta è grigia verdastra, come gli scapoli di pietra, i ciottoli e le lose.

Invece nella maniera monumentabile della pianura si esprime Cirié, quasi che il suo abitato e le sue case intendano costituire una alternativa estetica che ambisce ad evidenziare ed a consolidare un'altra speciale alternativa dei luoghi d'antico impianto; cosicché meritò anch'essa d'essere considerata capitale d'una parte della « Signoria di Lanzo », che sarà autonoma nominalmente e realmente con la dizione di « Basso Canavese », dominio padano. La sua tinta preferita è il rosso della terracotta, come i mattoni dei muri, le armille ornate, le mattonelle dei pianciti ed i coppi dei tetti.

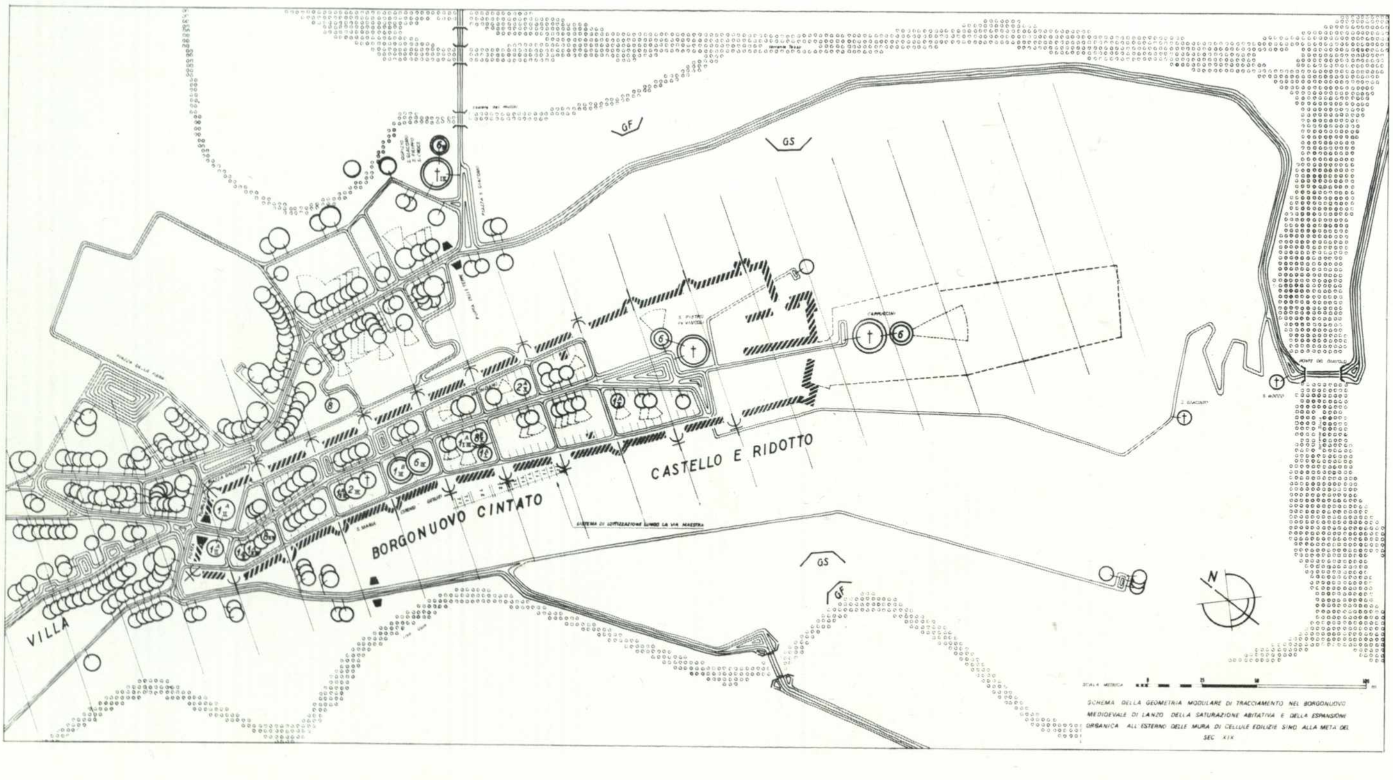
Per comprendere questa vivace contrapposizione di grigio alpestre e di rosso padano, pertanto, occorre leggere nella storia politica, militare ed eco-sociale dei tempi lontani del basso medioevo, come s'è già fatto in verità confrontando le due chiesette di San Ferriolo e di San Pietro, l'una presso Grosso e l'altra presso Pianezza (I, 4; I, 5) e come si continuerà a fare confrontando Lanzo con Ciriè (II, 1).

Osservo tra il IX ed il XIII secolo differenti usi delle strutture politiche e sociali che si riverberano nei toponimi. Le cronache e gli atti notarili registrano il passaggio da certi tipi di gestione del territorio ad altri. La trasformazione si traduce in termini geografici: «casae» e «casalia», «plebs» e « pagus », « cella » e « ecclesia », « fundus » e « vicus », « mansum » e « villa », « burgus » e « villa nova », « receptus » e « castrus » e « fortalicius ».

Si può notare che tali denominazioni, scaglionate nei secoli e venendo avanti, denunciano una sempre più energica distinzione tra le parti elementari del territorio che disimpegnano funzioni urbanistiche di natura agricola oppure di qualificazione mercantile o amministrativo-militare. Comunque la mutazione avviene con continuità su una distribuzione abbastanza omogenea.

L'indagine onomatologica è altrettanto proficua della filologica ricerca delle consolidazioni dei travagli delle murature sulle quali si sono stampati i vari aspetti delle successioni cronologiche e funzionali degli oggetti architettonici (I, 5). Ma l'esame dei nomi delle strutture funzionali va sempre appoggiato, per controllo o per ispirazione pungolatrice d'altre vie etimologiche da tentare, alla geometria del paesaggio ch'è stata stampata sulla crosta terrestre dalle molteplici culture susseguitesi nella vicenda storica. Dirò fra poco dell'ausilio esplorativo fornito dalla regolarità geometrica usata dagli urbanisti romanici a cavallo del Mille ancora radicati saldamente nella tradizione tecnica dei «gromatici veteres» della latinità, nonostante le miscelature gallo-romane, franco-merovinge e longobardiche.

I, 7; fig. 1.
Schema della geometria modulare di tracciamento nel borgonuovo medioevale di Lanzo, della saturazione abitativa e della espansione organica all'esterno di cellule edilizie, sino alla metà del sec. XIX. Le cellule edilizie semplici sono indicate con un cerchietto; quelle complesse con due cerchi concentrici; i settori anulari indicano gli orti annessi.


GF
GS
CASTELLO E RIDOTTO
BORGONUOVO CINTATO
VILLA
N
SCALA METRICA
5
25
50
100
m
SCHEMA DELLA GEOMETRIA MODULARE DI TRACCIAMENTO NEL BORGONUOVO MEDIOEVALE DI LANZO DELLA SATURAZIONE ABITATIVA E DELLA ESPANSIONE ORGANICA ALL'ESTERNO DELLE MURA DI CELLULE EDILIZIE SINO ALLA META DEL SEC XIX

Il motivo più profondo della trasformazione organizzativa va sempre cercato nel diminuito interesse dei clerici ad occuparsi delle cose secolari dopo che la grande paura-speranza del Mille s'era spenta; ed ovviamente nel sincrono aumento di cupidigia mondana per il possesso del potere da parte della classe feudale. L'aristocrazia feudale lentamente permeò ogni campo d'attività ove si potesse bloccare l'iniziativa di competizione d'altre classi, da quelle produttive a quelle dell'apostolato religioso.

È inutile ripetere, ma non si può non invitare a ricordare (I, 4), che l'organizzazione economica monastica crollò per il ritiro dei benedettini dalle attività amministrative laiche, restringendosi entro i conventi per la vita spirituale. Disimpegnarono ancora per un po' di tempo attività pastorale in oratorii, ma poi anche questo fervore extra cenobio passò a strutture di curia vescovile, e di vicaria e di parrocchia. Pure la gente del luogo, prevalentemente il mondo agrario, riallenata dai monaci alla operatività feconda, entrò dichiaratamente nella disputa per il possesso delle leve del comando territoriale, ma non sempre con fortuna laddove forti componenti feudali avevano interessi strategici da coltivare senza titubanze e scrupoli etici.

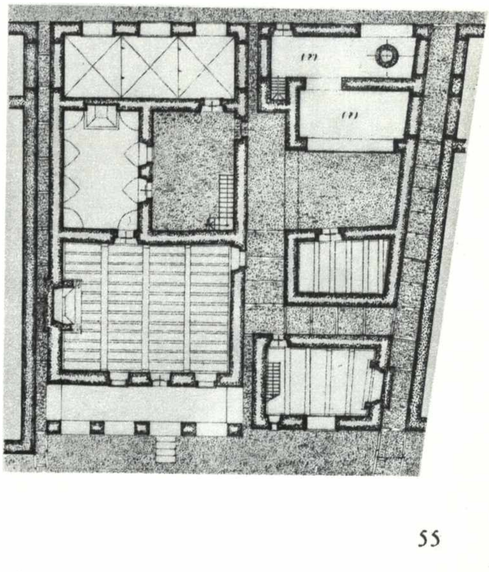
Forse questo è il caso della gente rurale lanzese che rinforzò le opere militari gallo-romane del monte Buriasco, posto di controllo del passaggio obbligato di acque e di uomini all'imboccatura delle vallate. Nel cartario dell'Abbazia di Cavour, tra le opere del vescovo torinese Landolfo (1011-1038), è ricordato nel 1037 un «Castrum monte et muris fortissimum in curte matingi»; il castello è citato senza denominazione particolare ed invece la compagine territoriale è ancora chiamata «curtis matinga» indicando quel fondo ch'è più esplicitamente chiamato col suo nome nel cartario del monastero di San Quintino in Spigno Monferrato («Castellum in loco et fundo Matingo» in un atto dell'anno 991). Tale fondo appare in altra documentazione costituito da molte unità curtensi facenti capo a Viù («in vico ecclesiam sancti Martini cum manso integro super quem est aedificata cum omni decima de ipsa curte», 1011), a Col San Giovanni («ecclesiam sancti Johannis de collo cum villis circumstantibus», 1011) a Monasterolo («ecclesiam sancte Marie de Monasterolio sita in valle mattegaria cum tota villa», 1011), a Germagnano («in villa germana... ecclesiam sancti Stephani», 1118), a San Maurizio («cortem in Lisignasco cum castro et cappella in eodem castro in honore sancti Mauritii cum omnibus ad eam pertinentibus», 1047), a Fiano («curtem de Fiano», 1159), a Mathi stessa come distinta da Lanzo («curtem de matigo cum tota valle mategasca», «curtem de Lances», 1159), oltre a tant'altri distretti territoriali particolari quali Usseglio, già visto (I, 4), e Pianezza e Collegno (1228).

Dunque la gente di Lanzo compare indicata quale consortile, cioè come gruppo d'una decina o d'una dozzina di famiglie infeudata non si sa come e poi sempre riconfermata in atti politici, come in quella infeudazione ad opera di re Enzo di Sicilia e legato imperiale in Italia ove i Signori di Lanzo vengono sostenuti nelle rivendicazioni contro il vescovo di Torino («castrum lancei cum fortalicio et turri eiusdem», 1246; e poi «Curtis lancey et couazolii», 1252).

Non sono ancora i Savoia, i quali comincieranno ad aspirarvi verso la metà del Duecento: sono una minuscola oligarchia di casati ognuno compartecipe della incastellatura, per una quotaparte non sappiamo se di 1/3, di 1/6, di 1/10, di 1/12 o d'altra frazione, come d'uso in altre zone pedemontane. I Signori di Lanzo a cominciare dal sec. XI erano vassalli del vescovo di Torino, dall'epoca di Landolfo a quella di Giovanni Arborio; poi verranno disturbati nel loro nido da interventi diplomatici esterni, come con il tentativo di intrusione dei Biandrate per la «sesta parte», auspice Federico II nello stesso anno 1245 in cui gli aventi diritto tradizionale avevano giurato fedeltà al vescovo.

L'incunearsi forzoso nella Signoria di Lanzo dell'allora potentissima famiglia dei Biandrate venne impedito subito dalla vigile attenzione del vescovo di Torino, dei Savoia e dei Monferrato, tra i quali s'accese una sottile trama di ambiziose ed interessate azioni diplomatiche che analizzerò fra breve. Perché interessa ancora conoscere la struttura della società che andava a mutare volto varcando la soglia del secondo Millennio e lasciandosi alle spalle quella mirabile organizzazione del contado nella quale s'assistette alla «vittoria della città sulla campagna» ed alla comunitarizzazione della terra tramite il monachesimo. Ancora poco studiata è la «grande tentazione dei poveri», che fu per due volte (tra il VI ed il VII e tra il X e l'XI secolo) la motivazione principale della vocazione alla terra delle masse diseredate dei rurali.

Studi recenti, nell'ambito benemerito del Centro e l'Alto Medioevo di Spoleto, hanno messe in evidenza le due componenti, quella di coloro che cercavano Dio (ma talora lo cercarono in solitudine rigorosa, come fece



I, 7; fig. 2.
Quattro cellule edilizie lungo la strada maestra all'incrocio della sesta traversa del borgo cintato di Lanzo. Forse la cellula inferiore destra era una torre. Cfr. I, 7; figg. 8, 9, 10.

san Colombano, al quale è dedicata una punta della cresta che scende dal Rocciamelone a Lanzo) e di quanti invece (e furono grande massa, purtroppo con tendenza spiccatamente peccatrice) nella proliferazione delle comunità monastiche fecero anziché apostolato motivo di rivolta contro le servitù e le schiavitù dell'antico mondo pagano.

A noi qui, evidentemente, non interessa sapere se l'ideale che provocò la dissemina monumentale romanica sia stata o non sia stata globale adesione alla spiritualità cristiana, bensì preme cercare di capire quale struttura agraria si fosse maturata nell'Alto Medioevo e quale nuova struttura civile stesse per maturarsi quando i Signori di Lanzo consolidarono le loro aspirazioni mondane e terrene nella ossatura urbanistica d'una agglomerazione di case strette strette e modulari, la quale faceva borgo. Siffatto aggregato borghigiano costituisce testimonianza d'una severa indole ancora legata alla fecondità del suolo.

A quei tempi, determinati insiemi numerici di mansi con la loro potenzialità di rendita, costituivano la necessaria dote per i protagonisti della vita associata e che pure si dedicavano alle armi nelle roide e negli eserciti. Era passata sulla civiltà l'esperienza longobarda, e perciò la terra esprimeva dal proprio seno « valenze » di questo genere: ad esempio ogni cento mansi, un cavaliere; ogni mille mansi, un carro ed un paio di buoi per le salmerie degli armati.

Precisamente quelle valenze militari della terra agricola modularmente strutturata, costituivano l'interesse politico dei grandi eredi dell'imperatore romano quale sorgente di potere; quelle valenze interessavano tutti, indifferentemente, fossero chierici o laici, purché dessero garanzie di saper fornire materia prima per il presidio armato delle fazioni guelfe e ghibelline.

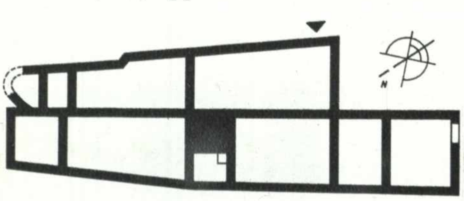
Non si desiderava più sapere se poi all'interno di un modulo economico e sociale gli uomini fossero o non fossero pari di fronte a Dio: coesistevano ancora liberi e schiavi, aldi e mancipii. La frequente obsolescenza di organismi di potere, ci avverte chiaramente che in linea di massima le organizzazioni, comunali monastiche feudali, erano disinvoltissime nel passare da un fronte partitico ad un altro. Sempre, però, il « castrum » per assolvere giuridicamente alla sua funzione di strumento militare doveva essere munito del necessario, necessitava che fosse « castellatus ». Incastellare aveva un significato di contratto di custodia (che si chiarisce più tardi come concessione castrense che gli atti indicano « nomine castellanie »). Potevano venire incastellati tanto una persona (il castellano) quanto una o più ristrette classi di abitanti (signore oppure consortile familiare); si dava anche la possibilità di incastellare una comunità che raggruppasse e organizzasse intorno al castello la generalità della popolazione.

Chi aveva la signoria d'un castello poteva farlo centro di raccolta di combattenti e base di resistenza; in esso aveva sede l'organizzazione amministrativa e giudiziaria, con un lento progressivo distacco da quella ideale neoplatonica forma di giustizia clericale ispirata alle antiche proposte di Agostino da Ippona. Nei secoli XII e XIII si è ormai lontani da quell'agostinianesimo politico per il quale i valori politici erano stati sussunti in quelli religiosi e non si concepiva altra forma di società fuor di quella sacrale. Si era quindi in progressivo disarmo di quella coincidenza tra le divisioni territoriali ecclesiastiche e le suddivisioni del contado in corti, ultime tracce delle centene (o sculdascie o gastaldati).

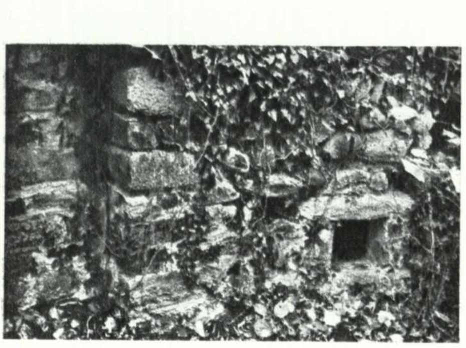
Gina Fasoli ha saggiamente consigliato di connotare i castelli in tre categorie: il fortilizio, in cui un signore risiede abitualmente con la famiglia, i suoi uomini d'arme, i suoi servi, i suoi agenti; i recinti fortificati, in cui abita una popolazione socialmente ed economicamente omogenea, o socialmente ed economicamente differenziata, che ha con il signore – presente sul posto o abitante altrove ma rappresentato localmente dal castellano – rapporti estremamente varii da un luogo

I, 7; figg. 3 e 4.
Pianta delle fondazioni emergenti del castello di Baratonia (rilievo C. Salvi) e dettaglio di qualche tratto integro delle mura.

3

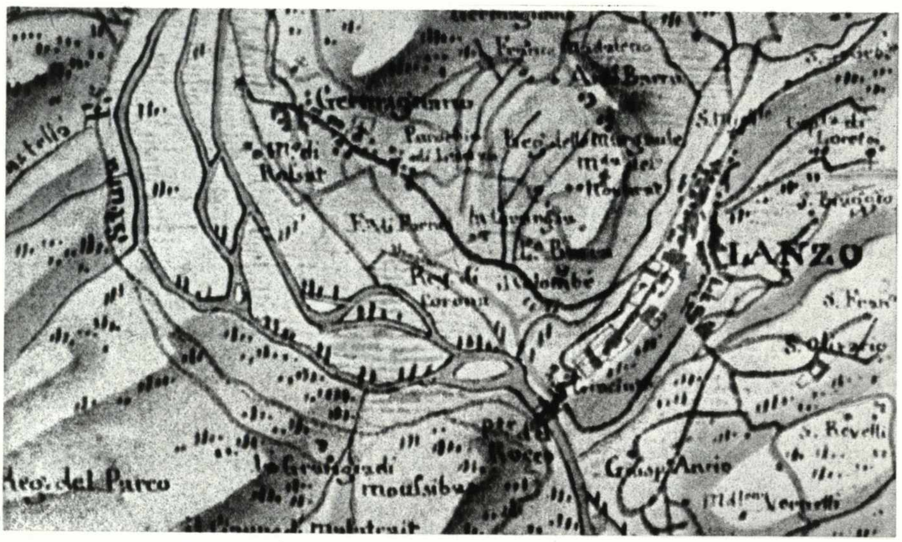


4

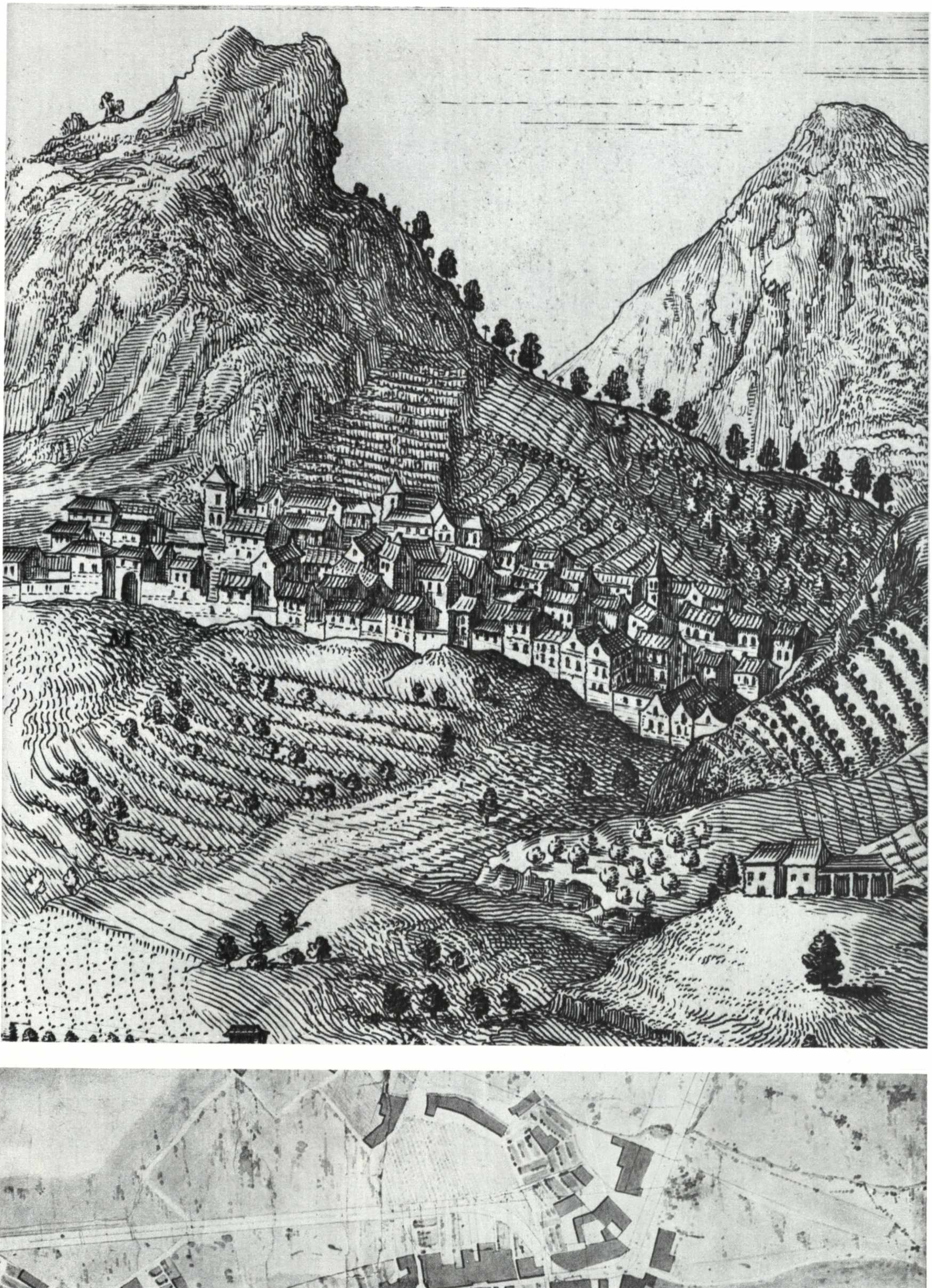


I, 7; fig. 5.
Dettaglio di mappa settecentesca delle valli con la strozzatura di imbocco a Lanzo, fatta a mo' di sifone (I, 1; fig. 7).

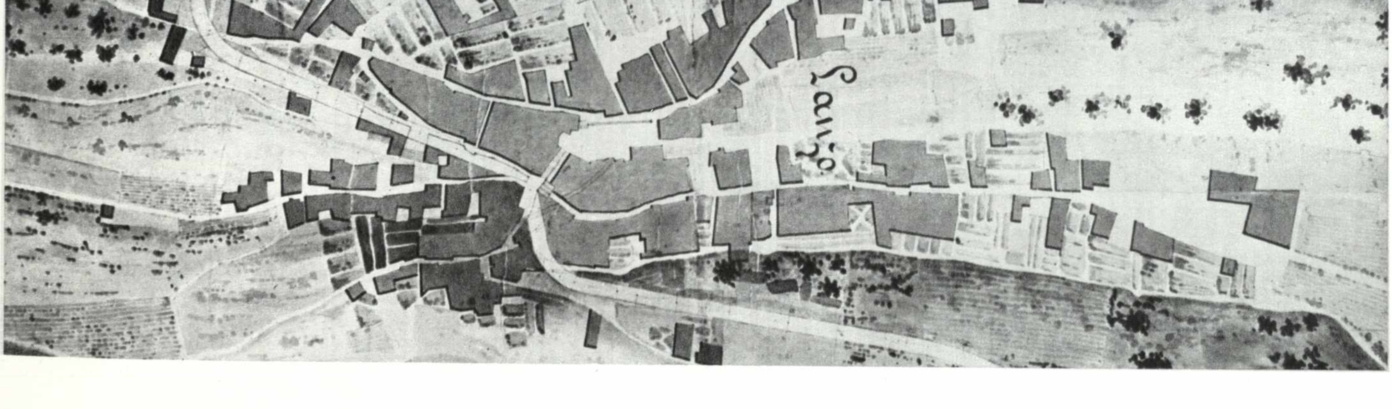
5



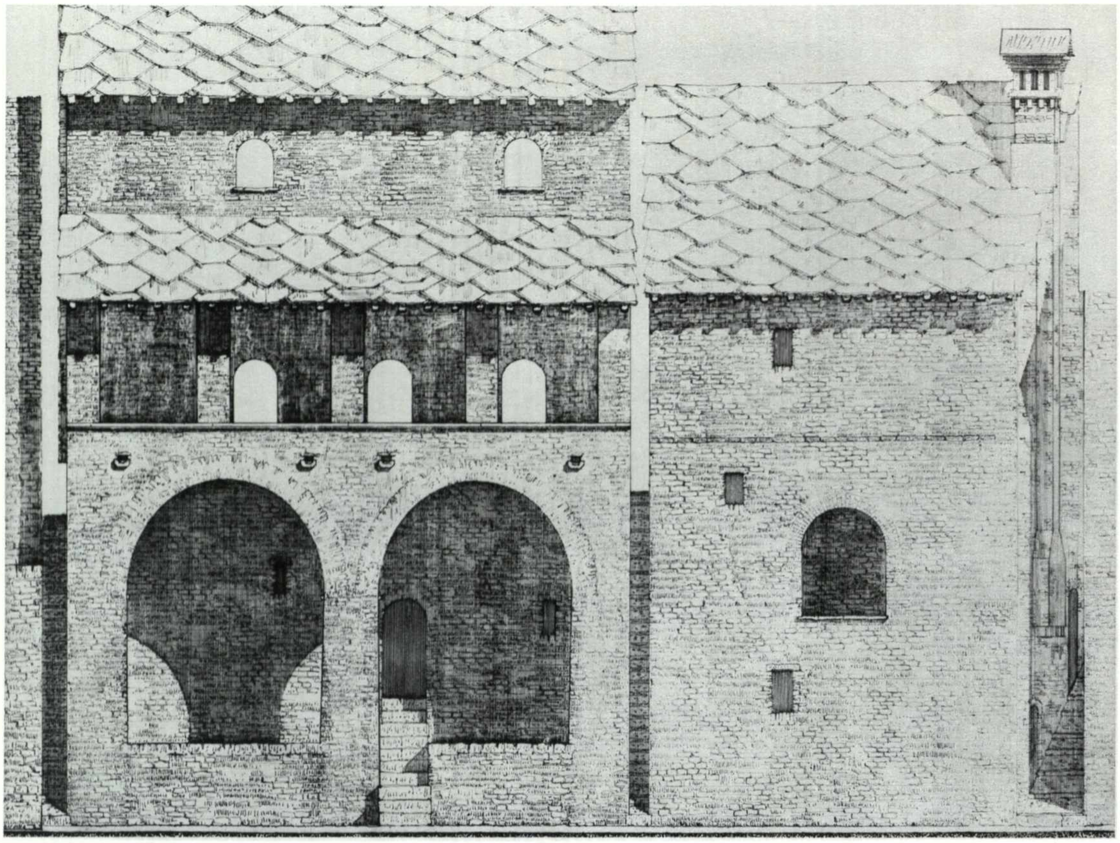
I, 7; fig. 6.
Il fantasioso borgo di Lanzo alla fine del Seicento secondo l'illustrazione dell'Eremo Camaldolese nel «Theatrum Sabaudiae».



I, 7; fig. 7.
Il borgo lanzese nel 1853, epoca del progetto della strada carrareccia per le valli (I, 7; fig. 5).



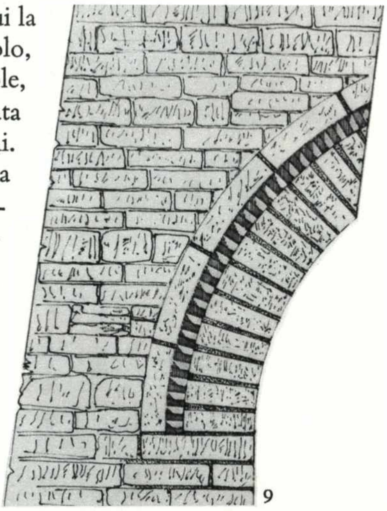
I, 7; figg. 8 ÷ 10. Rilievi di un gruppo di case dugentesche (talune sopraelevate nel '400) nella strada maestra di Lanzo corrispondente alla planimetria I, 7; fig. 2.



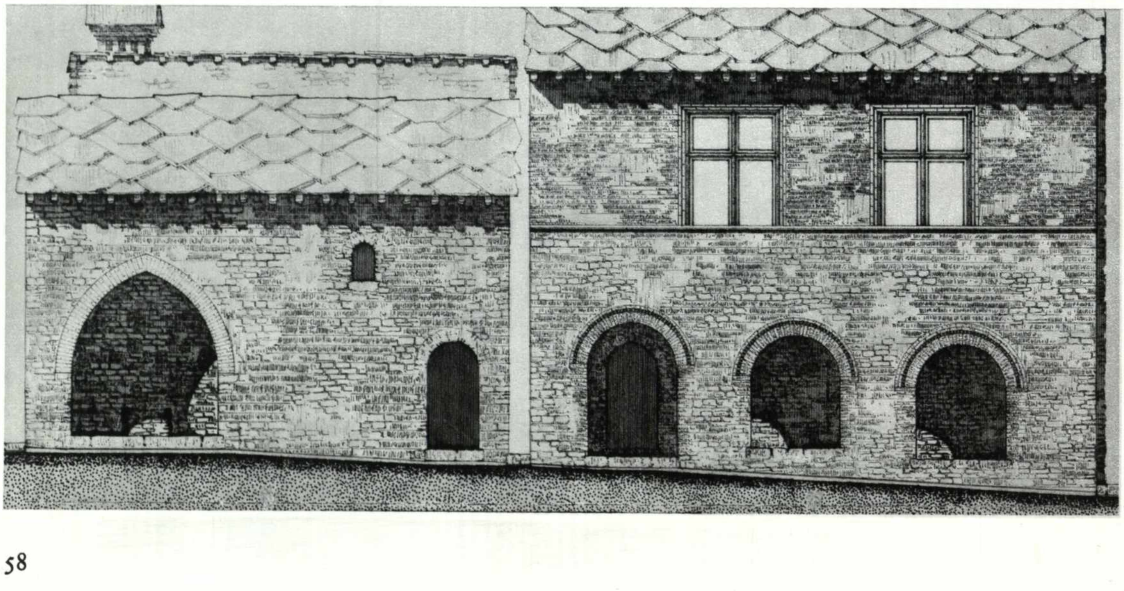
8

all'altro; i recinti appena cintati da mura di non eccessive qualità difensive, in cui la popolazione che vive sparsa nella campagna si rifugia nei momenti di pericolo, dopo averli edificati « suis expensis » (di questi ho già additato La Pié, Nole, Grosso e Mathi [I, 4; fig. 10]). Utile descrizione del ricetto di Mathi è stata data recentemente da Pasquale Cantone, con prefazione di Luciano Tamburini.

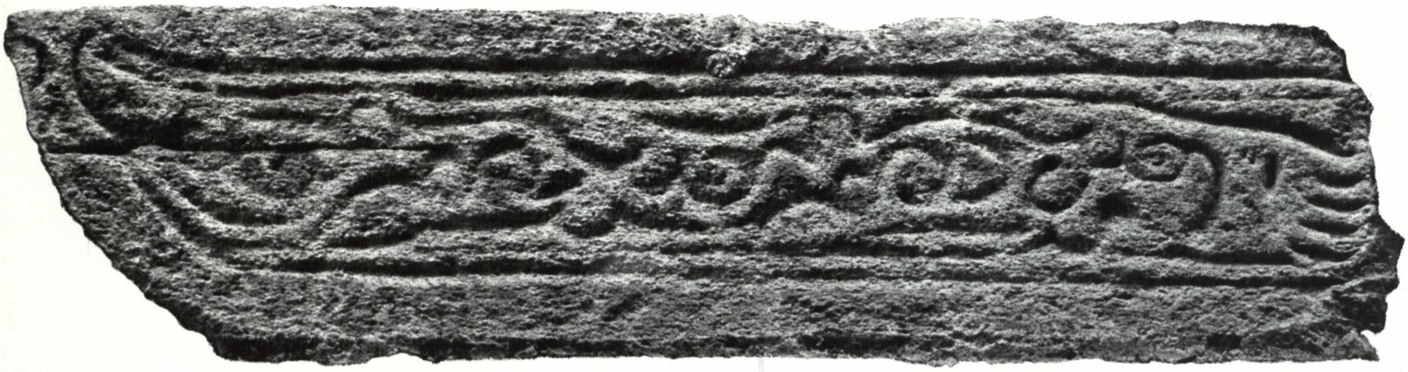
Del castello e del borgo di Lanzo conosciamo tanta cronaca gustosa dalla monografia di Leopoldo Usseglio edita nel 1887; tuttavia le preziose notizie andrebbero completate da una conoscenza della letteratura alto medioevale e medioevale successiva (nella quale spiccano, per l'immediata utilizzazione, costì, gli studi di P. S. Leicht, di P. Vaccari e di P. M. Iones e di M. Bloch). Altrettanto deve dirsi del castello di Balangero, la cui fondazione pare risalga al regno di Berengario, ch'è stato trattato da Rosa Brusin, nei modi possibili nell'ambito culturale provinciale e senza realizzare quella generalizzabilità delle informazioni che nel caso specifico si sarebbero desiderate a proposito della politica non ancora bene chiarita delle concessioni di castelli, quasi come ces-



9



10



I, 7; fig. 11.
Capitello-imposta di arco nella strada maestra di Lanzo (nell'edificio I, 7; fig. 13).

sioni di beni e di diritti senza contropartita allo scopo di facilitare una spontanea organizzazione difensiva.

Oggi, in verità, siamo più smaliziati degli autori delle vecchie « storie cittadine ». Esigiamo una più perfetta rispondenza delle parti al tutto e del tutto alle stesse parti; per cui i borghi stanno al territorio di cui fanno parte, come i mattoni stanno alla facciata della casa che costituiscono.

Esistendo similarità tra la « curtis » alto medioevale e la « villa » tardo romana, e tra la « campanea minor », cioè la campagna, ed il « receptum », così occorre porre in relazione la « campanea major » con i centri che alimenta (come suggerisce giustamente Carlo Guido Mor).

La zona d'influenza (« interland ») da studiare per Lanzo è ancora quel « quadrumagnum » taurinense e la corrispondente dipendenza centuriata alpina esaminata nel periodo romano (I, 1; figg. 4 e 5). Nell'alto Medioevo la terra lungo la Stura ritorna ad essere un granaio ed una piccola nazione di uomini, facente gola a parecchi potentati.

Vi si trovavano persino preziosi materiali metallici per le esigenze civili e militari del tempo. Vedremo che alcune borgate alpine sono nate già intorno al Mille come centri minerari, tipo Forno di Lemie (VIII, 1). Nelle borgatelle alpine il modulo edilizio è piccolissimo. Altrettanto piccolo è il modulo altomedioevale di Lanzo, descritto nelle illustrazioni del presente capitolo (I, 7; fig. 2). In tutta la montagna spira la stessa atmosfera di gusto e di tecnica. La piccolezza del modulo è dimensionalmente più vicina a quella longobardica e merovingia che non a quella dell'epoca gotica, che studieremo in Ciriè (II, 1), cittadina mercantile e già inserita in un orizzonte politico più vasto e mobile.

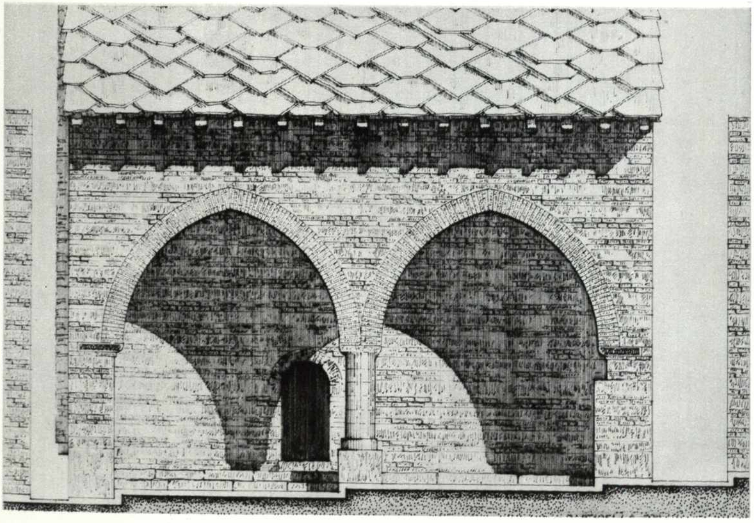
La figura araldicamente espressiva del territorio tra il Po e Lanzo (I, 2) va ora ripresa, per condurre avanti l'argomento, solo impostato, dalla disputa tra i Biandrate, il Vescovo torinese, i Sabaudi (nei due rami Savoiardo e Acaja) e i Monferrini. Ormai s'era dissolta la speranza di ereditare tutto già fatto dai Marchesi di Susa e Torino oppure dal Marchese d'Ivrea Arduino.

Abbiamo assistito all'eliminazione dei Biandrate nel 1251. Ma non tarderà la defenestrazione dell'episcopato, restando soli a competere i Savoia (con caposaldi ad Avigliana, Ivrea e Torino) e gli Aleramici del Monferrato (con qualche avamposto lungo la Stura).

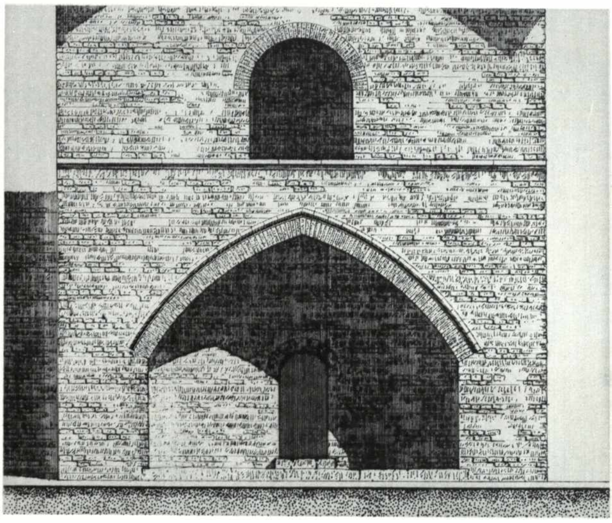
Le terre che i Savoia erano riusciti a salvare nella successione d'Adelaide di Susa (e d'Oddone di Savoia, uno dei suoi tre mariti) erano i due grandi corridoi delle valli della Dora Baltea e della Dora Riparia costituita dalle Vaude che quali mascelle d'uno scorpione stringevano la testa leonina del Basso Canavese (I, 1; fig. 1) ed il tridente delle Valli lanzesi (I, 1; fig. 5).

I, 7; fig. 12.
Edificio porticato dugentesco alla settima traversa della via maestra avanti ad una torre tuttora esistente.

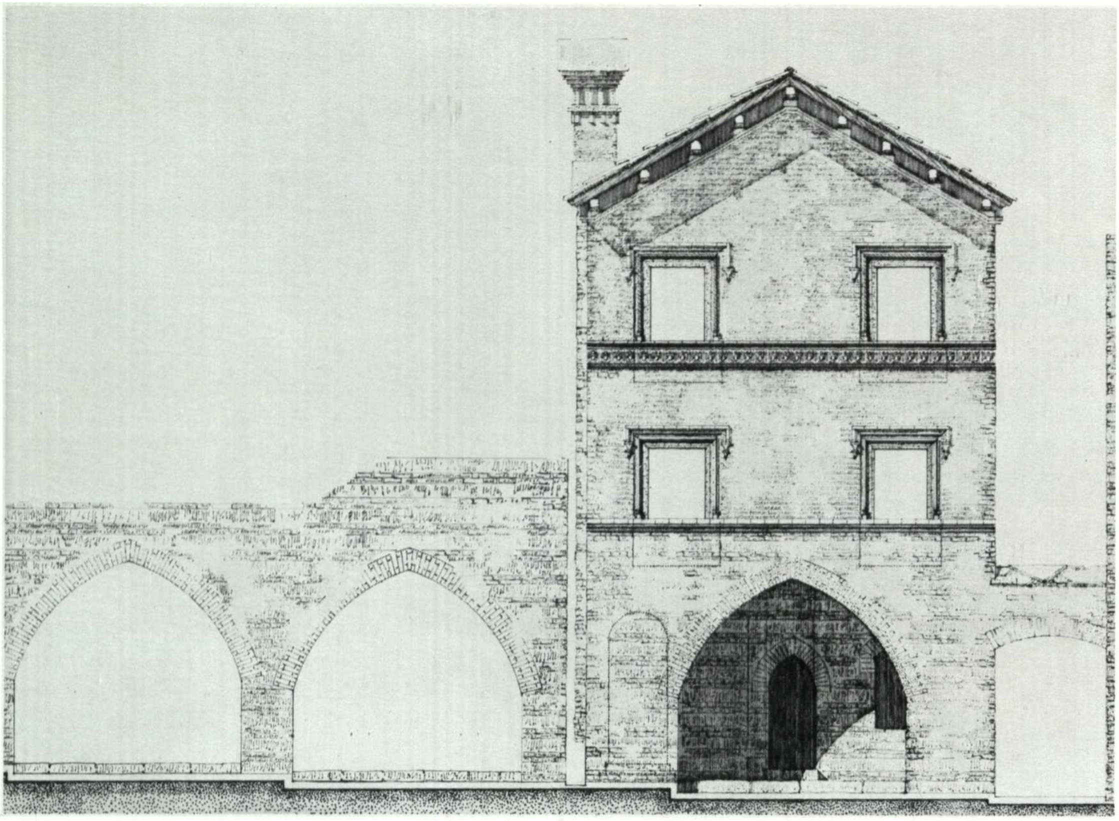
I, 7; fig. 13.
Rilievo di casa dugentesca vista nella zona del castello, ossia nella piazza della parrocchiale di San Pietro.



12



13



14

I, 7; fig. 14.
Rilievo esplorativo di case lungo la via maestra di Lanzo: come al solito il piano terreno è del sec. XIII ed il secondo e terzo piano sono ricostruzioni del secolo XV.

Nelle pagine seguenti:

I, 7; figg. 15 ÷ 25.
Rilievi esplorativi e grafici di progetto degli schieramenti iniziali di case nella strada maestra di Lanzo (I, 7; fig. 1), presso la porta turrita d'Aymone, ove è stata ricavata la biblioteca comunale con servizio di rete zonale. Un confronto tra le piante di fig 23 (prima dei lavori) e figg. 19 ÷ 22 (dopo gli adattamenti) e tra i prospetti di fig. 25 (prima) e fig. 15 (dopo) rende edotti delle difficoltà superate per il restauro e la rivivificazione di case morte.

Per fare cedere militarmente la terra della Stura furono tentate tutte le vie diplomatiche negli anni trenta e quaranta del Duecento.

Nel '28 Tommaso I di Savoia cede alla nipote Margherita che andava sposa a Bonifacio IV di Monferrato i suoi diritti e le ragioni vantate sulle valli della Stura; nel '48 Tommaso II si fa concedere da Federico II, assieme ad Ivrea, il Canavese ed il castello di Lanzo, col diritto di fortificarlo; ma, contrastato dal papa Innocenzo IV, che difende il vescovo e l'abbazia di San Mauro, deve soprassedere alla occupazione di Lanzo (e Coassolo) fintanto che i diritti imperiali prevalgono su quelli papali.

La controffensiva dei Marchesi di Monferrato è quasi sincrona e molto bene programmata perché la morsa militare sabauda diminuisca la pressione intrapresa; i Monferrini stabiliscono una testa di ponte sul Po a San Raffaele presso Gassino, avanti alla valle Cerrina.

Nel 1262 Guglielmo VII Aleramico marchese di Monferrato stringe patti con i Signori di Lanzo, niente affatto lieti delle ultime vicende diplomatiche che non tengono conto dei loro antichi diritti e tradizioni; nel '66 il Marchese offre difesa e fedeltà al vescovo di Torino, il quale peraltro fronteggia nelle prealpi o nelle alte valli il pericolo d'aggiramento alle spalle investendo i Baratonia quali visconti, di Varisella, Usseglio, Lemie, ed altri luoghi di facile strategia difensiva.

Della base Baratonia si vede ancor oggi il rudere d'un castellotto sopra Fiano (I, 7; figg. 3 e 4).

Oramai Guglielmo ed il vescovo hanno fermata l'offensiva sabauda e controllano il territorio. Il castello di Lanzo è organizzato per la difesa della pianura, difesa di sotto in su (I, 1; fig. 3).

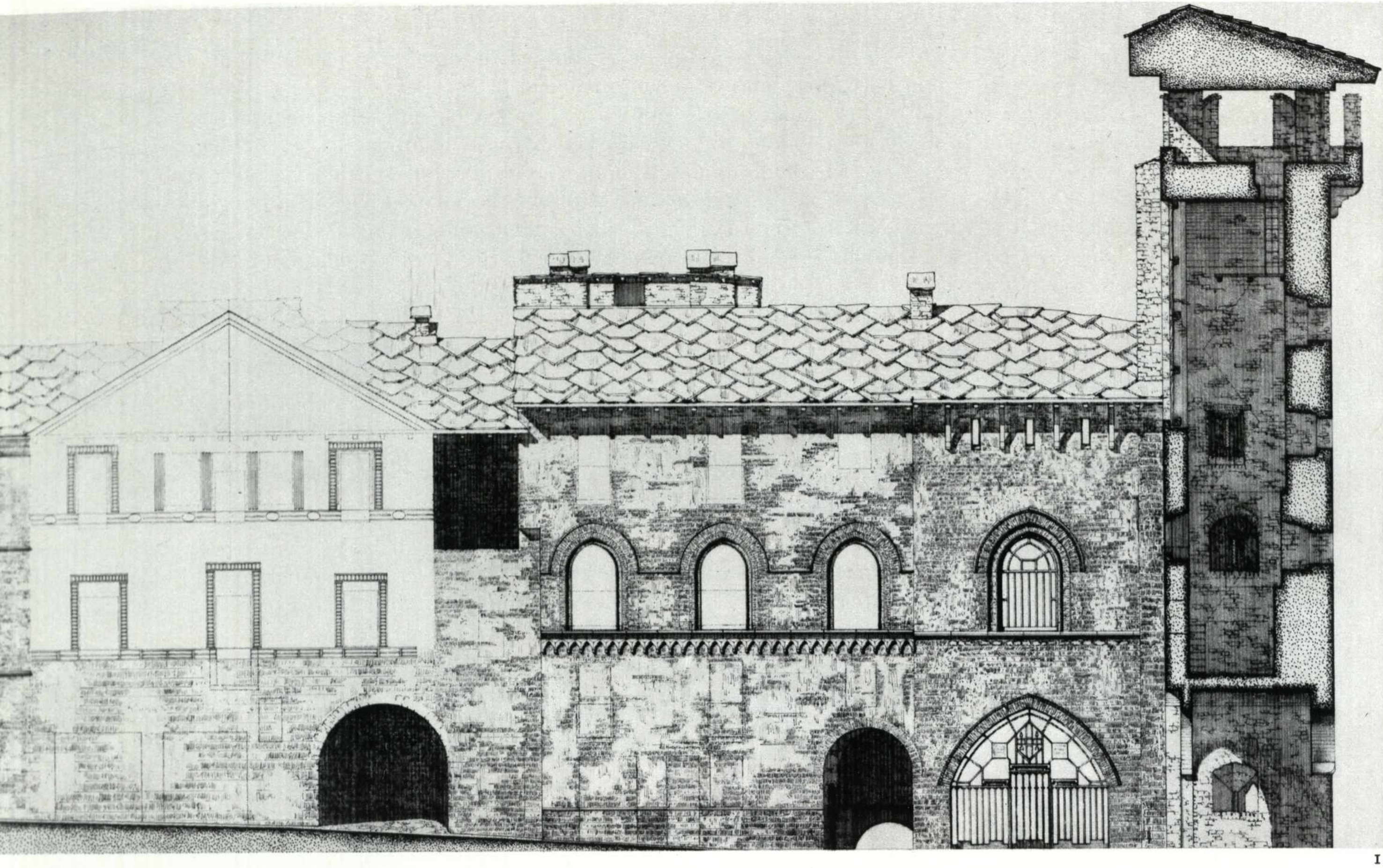
L'assetto equilibrato cambierà quando nel 1296 Giovanni di Monferrato sposerà Margherita di Savoia, facendo assicurazione dotale i tre principali castelli della Signoria lanzese: Caselle, Ciriè e Lanzo. Morto Giovanni, la vedova resta saldamente nella Signoria nonostante le proteste del vescovo di Torino, Tedisio, tra il 1306 ed il 1309.

In quell'anno, alfine, l'episcopo cede i suoi diritti temporali sulla Signoria lanzese, ricevendo in cambio i diritti di riscossione di decime di varie parrocchie delle valli, mentre poco dopo avverranno le rinunce analoghe degli abbati di San Mauro di Pulcherada e di San Giacomo di Stura (I, 4).

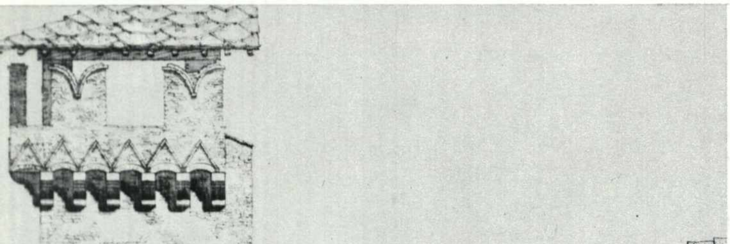
Le opere fortificate di Lanzo potranno così nella seconda metà del Trecento essere rimodellate, girandosene il fronte in senso opposto, rovesciando di su a sotto; ed il Monferrato lascerà il territorio tenuto occupato per un secolo come proprio « oltrepò monferrino ».

Tutto qui: una vicenda storica ch'è da ricordare perché spiega le consolidazioni monumentali della zona, ma anche dà ragione della differente costituzione etnica della stessa, dopo che il Monferrato vi iniettò proprio sangue e vi lasciò una colonia assai caratterizzante (II, 1 e III, 2 e segg.).

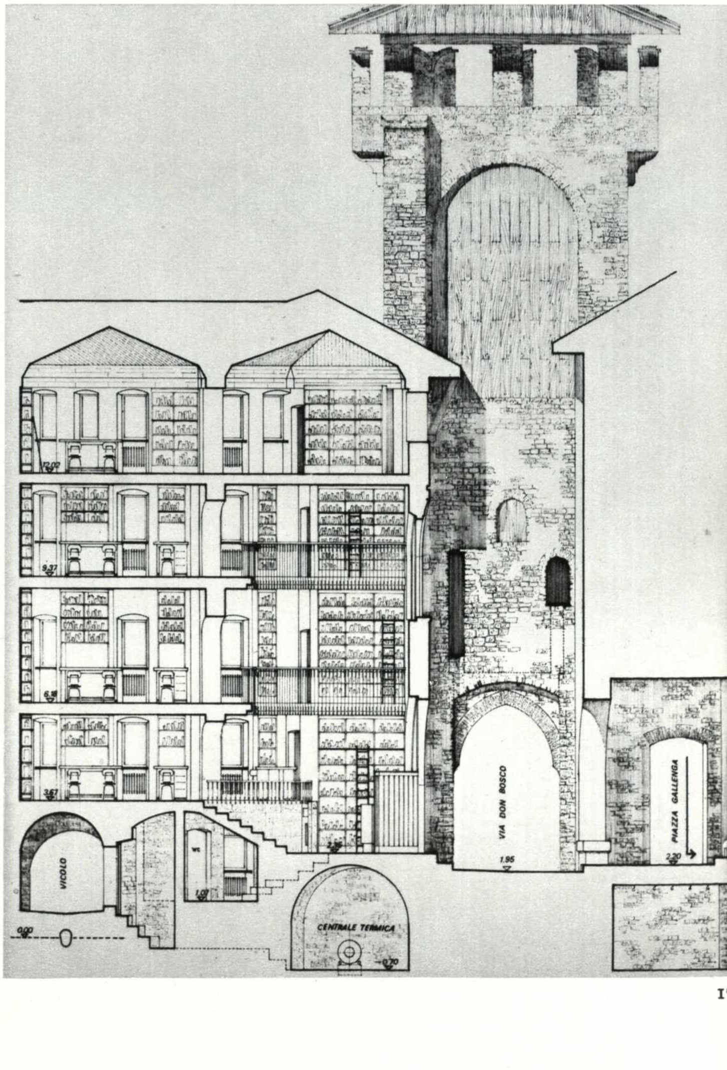
L'asse geografico e politico due-trecentesco, che dalle rive padane tra Gassino e San Raffaele mira giusto a metà del segmento di crinale alpino tra Rocciamelone e Levanne, era dunque, come già per la provincia gallo-romana delle Alpi Cozie e per i possessi delle abbazie benedettine alto-



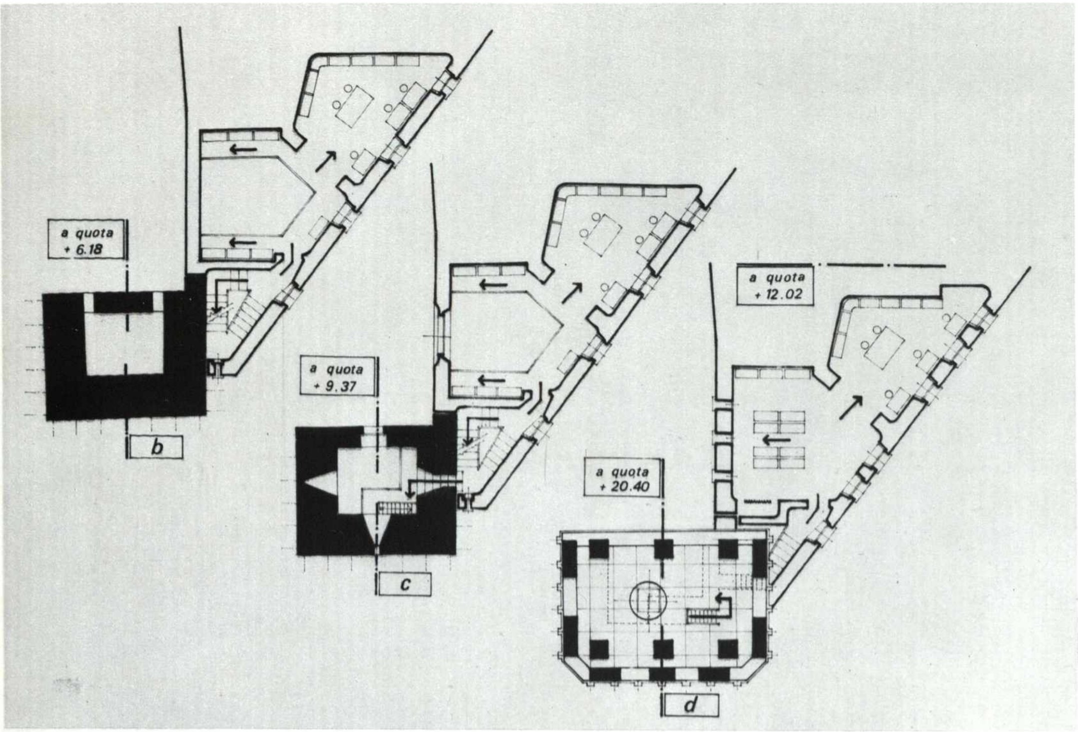
15



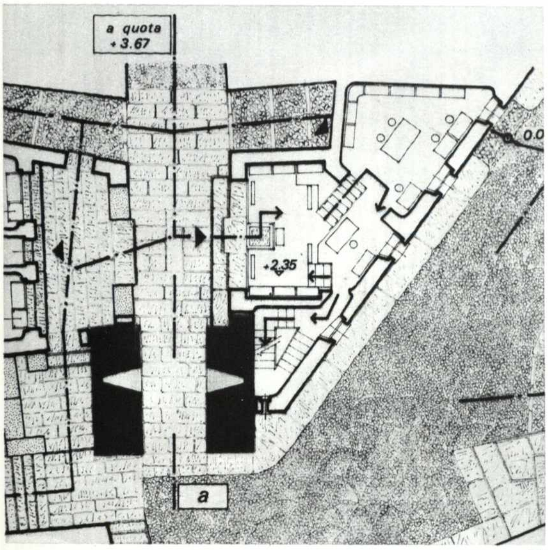
16


12.02
9.37
6.18
3.67
2.96
VICOLO
WC
1.07
0.00
CENTRALE TERMICA
-0.70
VIA DON BOSCO
1.95
PIAZZA GALLENGA
2.20

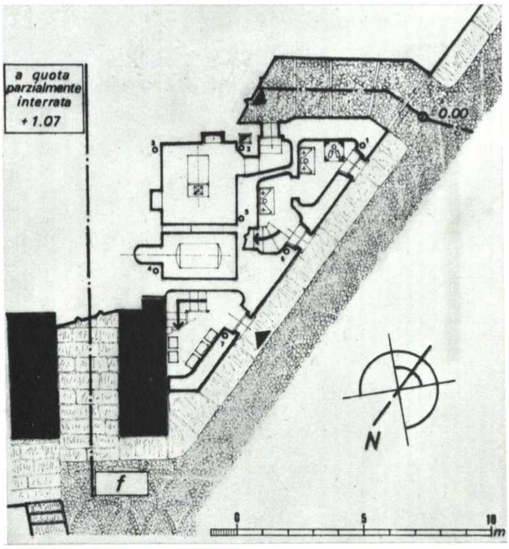
1


a quota
+ 6.18
b
a quota
+ 9.37
c
a quota
+ 12.02
a quota
+ 20.40
d

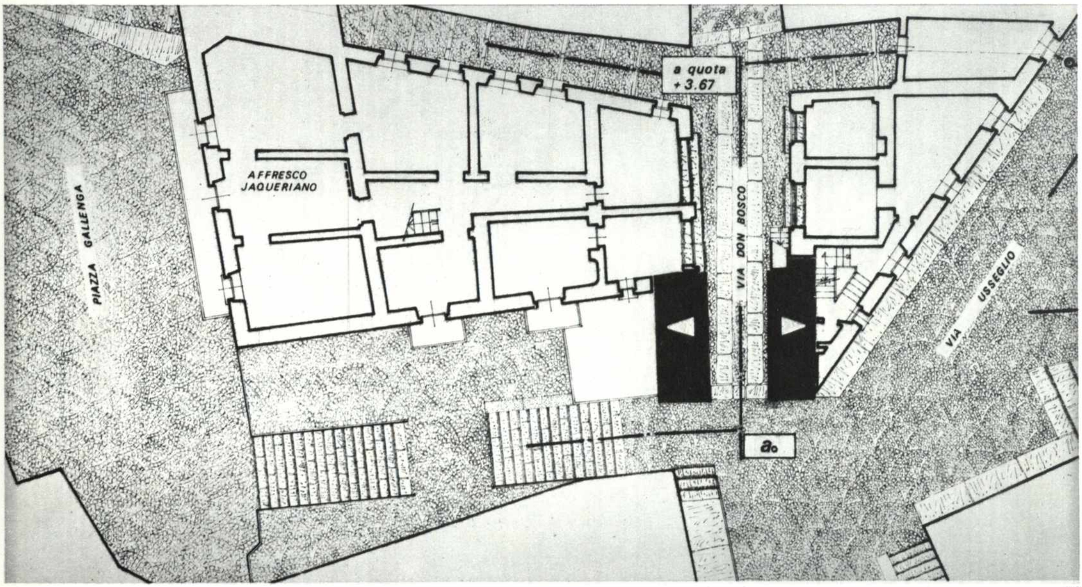
18 — 20


a quota
+ 3.67
+2.35
0.0
a

21


a quota
parzialmente
interrata
+ 1.07
0.00
N
f
0
5
10
m

22


a quota
+ 3.67
AFFRESCO
JAQUERIANO
PIAZZA GALLENGA
VIA DON BOSCO
VIA USSEGLIO
a₀

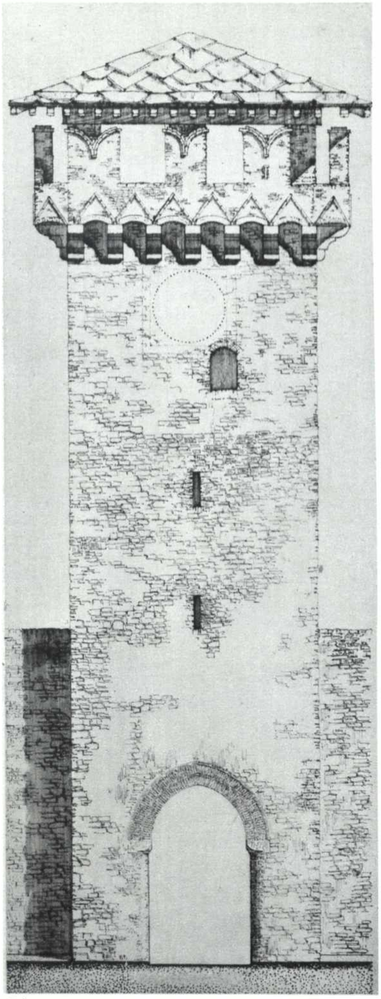
23

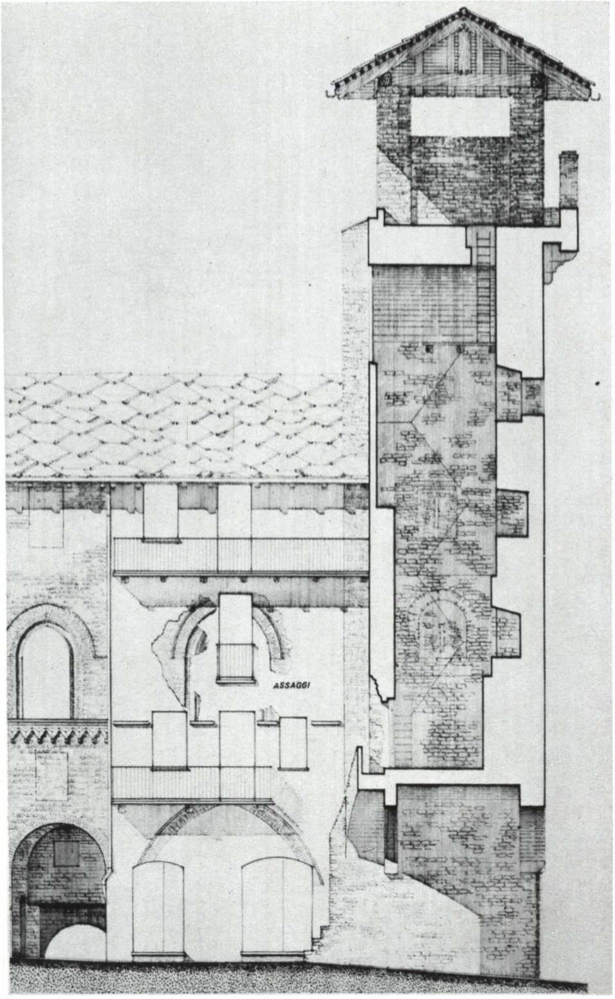
medioevali, una realtà da scoprire e riconoscere. Sembra quasi che l'avessero nella testa, quale un incubo di cupidigia successoria, quei falsari che alterarono nel secolo XII le carte dell'abbazia di San Giusto e che furono smascherati dall'abile paleografo Clemente Cipolla, autore di meravigliose trascrizioni di documenti novalesiciensi. Diceva la parte alterata dell'atto del 9 luglio 1029 fatto da Alrico vescovo d'Asti e dal suo fratello marchese Olderico Manfredi, unitamente alla consorte Berta, che dal Po alle vette alpine sarebbe stato padrone il monastero di Pulcherada. Al monastero di San Mauro sarebbe appartenuta tutta la cosa pubblica e pertinenze « que de ista parte praefati fluvii Padi est posita que matingo est nuncupata cum omnibus rebus eiusdem cortis de fluvio qui vocatus Stura usque ad cacumine alpium ».

Le rimodellate vesti militari e civili di Lanzo si testimoniano frequentemente nelle strutture architettoniche ed urbanistiche, fedeli tuttavia ad una intelaiatura di base che va collegata con la figura geometrica di quell'asse monferrino testé descritto, simile ad un'asta di rastrello con tre punte, ornata con criniere svolazzanti. La regolarità del borgo cintato, regolarità geometrica, non stupisce chi sia al corrente della persistenza di regole tecniche e di mestiere romano nella topografia romanica (ed in genere medioevale). Non meraviglia che la regolarità del grigliato della « campanea maior » si ritrovi, proporzionalmente, entro il nodo nel quale le vallate s'innestano all'asta piantata dell'arnese allegorico nel Po (I, 1; fig. 1).

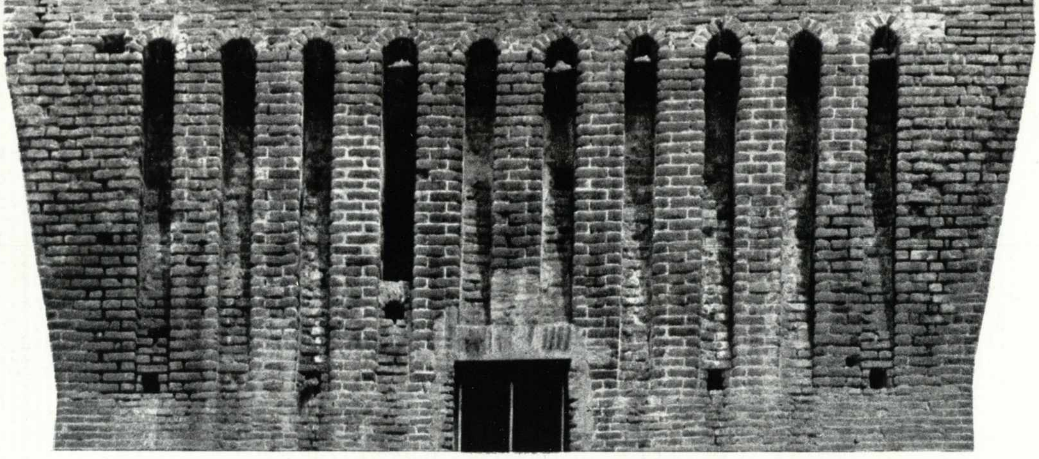
Gli architetti benedettini ed i loro collaboratori laici operanti, non nell'architettura meramente ecclesiale, bensì nell'urbanistica e nella fortificazione, ereditarono più di quanto comunemente si creda delle normative tecniche latine. Ed in verità, se i testi dei « gromatici veteres » risalgono al primo secolo, le loro trascrizioni utilizzate s'annotano anche nel IX secolo.

Nel « De Arte mensoria » di Frontino si insegnava a riportare su superficie piana ed in regolarità l'ineguaglianza dei luoghi accidentati ed in pendio. Si chiamava « cultellare » la livellazione pratica; che doveva però nascere antecedentemente nel cervello, geometrizzando il pendio da tracciare a mo' di scalinata, e che amasi chiamare « livellazione mentale del terreno montagnoso ». Dicevano: « cultellamus ergo agrum eminentiorem et ad planitiae redigimus aequilitatem »; giustificandosi con analogia naturalistica: « quod si monti ordi-


24



25



I, 7; fig. 26.
Coronamenti sotto i merli del torrione nel castello di Settimo con piombatoie e modiglioni laterizi (sec. XIII-XIV).

nata semina nascentur omnia, secundum loci naturam metiremur cum non idem, hoc est totidem arborum ordines, capiat, quod pares ei in campo limites, recte cultellabitur ».

Il dorso montante del monte Buriasco venne perciò dagli urbanisti romanici rigato con le proiezioni sulla sua asperità superficiale di un grigliato ortogonale regolarissimo (I, 7; fig. 1).

Una dozzina di rette parallele scandivano la lunga via maestra, c'era come un crinale in ascesa, dalla porta di nord al castello sito a meridione, e rigavano pure le due parallele strade di corserio (correnti in sommità delle mura dietro ai merli posati sul parapetto). I « corserii » si allargavano in corrispondenza delle torri semicilindriche esterne, ritmate ogni ventisette metri (un po' meno del « candetum spatium » usato dai romani per tracciare la lottizzazione urbana di cento « pedes »). Tale spaziatura dava luogo, salendo lungo la strada maestra, alle coppie di isolati entro i quali stavano le case. Questi piccoli edifici erano dunque assimilabili a cellule d'un meraviglioso tessuto urbano. Gli isolati erano scanditi da « stradicciole trasversali (qui dette ancora in dialetto « quintane », o « chintane ») dalle quali si controllavano militarmente gli spiazzi superiori delle torri anzidette, visti da una parte e dall'altra, simmetricamente.

Entro quella disciplina matematica si costruivano le abitazioni romaniche, che nel disegno (allestitomi dal collaboratore Ottavio Riva), sono segnate con circoletti semplici, seguendo la consuetudine della mia scuola per la grafia degli « schemi cellulari delle aggregazioni urbane ». Due circoletti significano che più cellule si sono fuse in una più grossa per assecondare le esigenze del mutato decoro borghese nei tempi gotici e rinascimentali. L'organizzazione distributiva d'un isolato è data in altro disegno (I, 7; fig. 2).

La mappa cellulare mostra la fuoriuscita dell'eccedente popolazione « extra moenia », la quale ha prodotto agglomerazioni urbane esterne alle mura correndo lungo la scia della gente proveniente dalla pianura e dal ponte del Diavolo. Così nacquero nel quattro-cinquecento l'attuale via Cibrario e la piazza Gallenga (A, 1; fig. 15 e A, 2; fig. 5).

Il piacere che l'occhio dell'esperto prova nell'individuare nella mappa cellulare cotanto regolare struttura delle aggregazioni edilizie, che ospitano uomini concordi ed operosi, conferma una ben riconosciuta esteticità, fruibilissima, dell'urbanistica romanica e gotica.

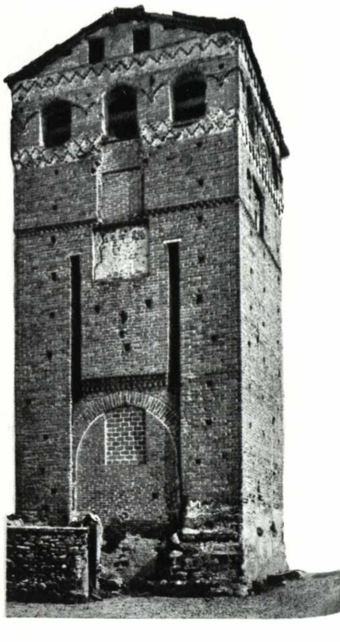
Diceva Lionello Venturi che la grandezza dell'arte medioevale consiste nella sua astrazione, nel suo preferire l'architettura alle altre arti, nel cercare il modello del divino nelle forme più semplificate e più rigide; e che « le convenzioni erano essenze formali da cui si poteva giungere sino in fondo ai segreti delle espressioni morali ».

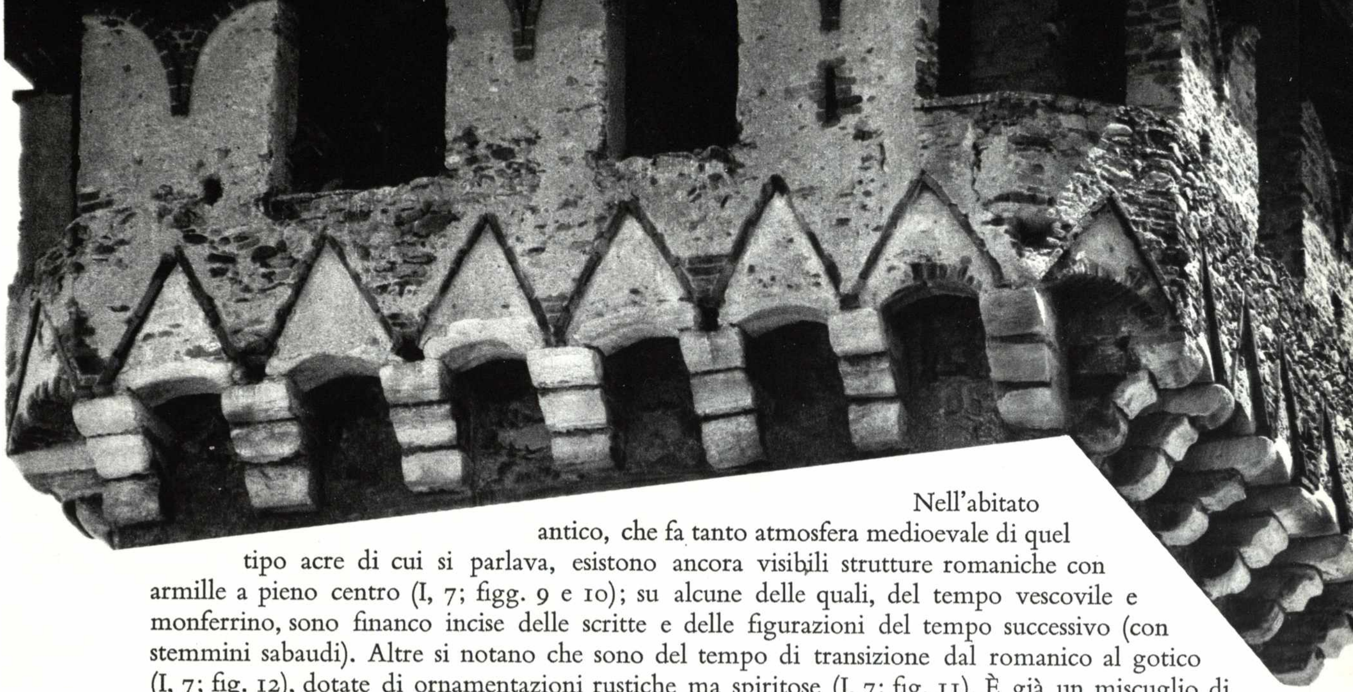
Non stupisce, dunque, che si riveda nascere in servizio dell'edilizia e dell'urbanistica quella lucida « simmetria » che già fu avvenimento civilizzatore di grande importanza storica nella Grecia (ove ebbe origine la planimetria delle « polis » a reticolo ortogonale e detta ippodamea). In quei tempi classici, nella penisola ellenica, si generavano capolavori creati « secondo un processo che si svolge dall'astratto al concreto, dall'intelligenza alla vita »; giacché ogni opera veniva impostata secondo uno schema astratto; ed è il lavoro concreto dentro quello schema che Venturi diceva costituire il valore dell'opera e la personalità dell'artista.

Generalizzando: per quel lavoro entro schemi astratti, l'opera individuale o collegiale dell'arte è azione che fa diventare vitali siffatti schemi, giacché l'immagine « vibra di intensità creativa, e la vita morale dell'immagine stessa affiora come forma ».

La araldica figura di lancia segmentata e scattante sul monte, ha dato erroneo spunto a interpretazioni etimologiche contraddette dalla scienza attuale (che nel nome del paese vedrebbe solo il riflesso d'un patronimico germanico diffuso sulle Alpi), tuttavia non perde di sapore e di forte significazione estetica e sociale. In certo qual modo tale geometria è una propaggine ereditaria della geometria di Augusta Taurinorum, tanto lodata per la sua regolare ossatura matematizzante.

I, 7; fig. 27.
Porta del ricetto di Barbania.





I, 7; fig. 28.
Coronamento sotto i merli della porta turrita del borgonuovo di Lanzo con piombatoie e modiglioni lapidei (sec. XIII-XIV). Cfr. I, 7; figg. 16 ÷ 26.

Nell'abitato antico, che fa tanto atmosfera medioevale di quel tipo acre di cui si parlava, esistono ancora visibili strutture romaniche con armille a pieno centro (I, 7; figg. 9 e 10); su alcune delle quali, del tempo vescovile e monferrino, sono financo incise delle scritte e delle figurazioni del tempo successivo (con stemmini sabaudi). Altre si notano che sono del tempo di transizione dal romanico al gotico (I, 7; fig. 12), dotate di ornamentazioni rustiche ma spiritose (I, 7; fig. 11). È già un miscuglio di murature lapidee e laterizie che fa tono arcaico. Ciò accade ai piani terreni. Viceversa ai piani superiori (primo e secondo) si fanno notare elementi costruttivi e ornamentazioni in cotto dell'epoca gotica, tra il Trecento ed il Quattrocento (I, 7; figg. 10, 14 e 15); cioè dell'epoca in cui la vedova reggente Margherita vi abitava e vi educava il Contino Rosso: oppure dell'epoca in cui Amedeo VIII si occupava attivamente a consolidare anche qui quel suo ideale di stato primoquattrocentesco di respiro centroeuropeo (II, 2).

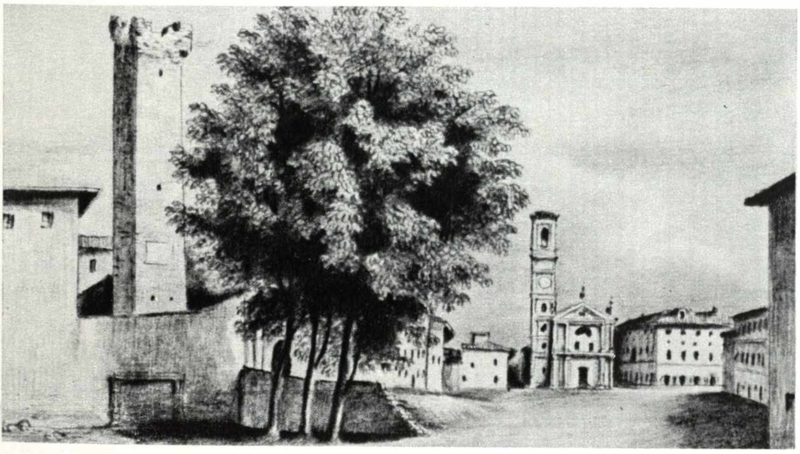
Le pareti murarie della scena urbana visibilizzano questa esistenziale fattura delle case, rifatte più volte dopo gli incendi od i declassamenti del tempo.

Si veda in proposito un mio rilievo grafico esplorativo, fatto solo per studiare sotto le croste degli intonaci e delle imbiancature attuali qualche elemento da valorizzare, cui è stato possibile riinfondere un certo animo d'autentico valore coloristico tre-quattrocentesco e persino cinquecentesco (quasi palladiano, come in quella facciata a graffiti ch'è dopo due o tre case oltre la Torre). Un'atmosfera di severità derivò nel Trecento e nel Quattrocento dall'annullamento dei portici continui nella via e dall'attenzione estetica esclusiva richiesta dal piano nobile (I, 7; figg. 14 e 15).

Non avendo altro materiale a disposizione, offro in visione tale progetto di restauro e rivitalizzazione del primo tratto della via maestra ove l'amministrazione municipale ha realizzato negozi ed una piccola biblioteca pubblica funzionante come centro bibliografico circolante per due dozzine di paesi delle vallate. Emerge dalle planimetrie e dalle sezioni lo stato di fatiscenza delle case e della porta turrita, ridotte ad una miserevole utilizzazione spicciola (I, 7; fig. 25).

La porta turrita ha anche la sua storia costruttiva che un giorno ricostrussi in un articoletto, rammentandone il travaglio formale per adeguarsi di volta in volta alle mutazioni della politica dall'epoca di Landolfo a quella dugentesca monferrina ed a quella conclusiva sabauda quando nel lustro 1343-47 Margherita si servì dell'ingegnere militare Aymone di Challant, castellano di Lanzo.

Aymone sapeva dare alle numerose sue opere militari, come dissi, un carattere « per nulla triste e tetro sotto il quale certo romanticismo ci presentò l'erme torri degli avi nostri, ma bensì gioioso e fastoso ». Gioioso e fastoso è questo prisma (I, 7; fig. 28) proiettante in cielo un bel disegno di modiglioni, di cacafuochi, di zigzaganti cordoli rossastri e di merli, non indegno motivo



29

I, 7; fig. 29.
La torre di Leynì detta dell'Ammiraglio (ovviamente del Provana che fu a Lepanto). Nel 1403 vi furono firmati i contratti fra Amedeo di Savoia e Teodoro di Monferrato per le nozze dei loro figli.

30

I, 7; fig. 30.
Le documentazioni di C. Rovere su due porte turrite del ricetto di Villanova.

ornato della colorita immagine che di « altro » medioevo s'è formata in noi attraverso il ricordo dei tornei, delle gualdane e delle processioni ravvivate da bandiere, drappi, stendardi e baldacchini garrenti al vento e sfavillanti al sole.

Tanta e tale allegrezza, tuttavia, è solo nel fastigio della torre, nella parte organizzata nel gusto di Margherita; nella parte bassa spira ancora aria di severità dugentesca com'era nelle prime cose monferrine. Lo stesso iato a mezz'altezza caratterizzava stilisticamente in due contrastanti gusti tutte le facciate dei due lati della via maestra, com'ho già fatto notare.

Aymone fu costruttore, oltre che di tanti altri castelli, anche di Fenis nel 1350 e di Aymevilles nel 1357. Nel primo periodo lanzese si compiaceva di venir chiamato signore di Fenis, e nel secondo signore di Aymevilles. Egli portava il collare dell'Annunziata, segno di riconoscimento dell'importante ruolo avuto nella espansione sabauda nella zona pedemontana. È una figura da studiare.

Più approfondito studio occorrerà dedicare all'attività di tanti ignoti ingegneri militari che nella zona tra il Po e Lanzo hanno costruito opere fortificatorie. Una storia della incastellatura di questa plaga non è mai stata scritta. La zona si trovò, per una ragione o per l'altra, piena di castellotti: castri romani; romano-bizantini; longobardi; franchi e merovingi; opere difensive contro Saraceni e Ungari e contro « mali homines », allestite da vescovi, abati, consignori e signori feudali; costruzioni collettive di vicinati aventi interesse a difendersi « suis expensis ».

M. Bloch e G. Fasoli conclusero le loro indagini all'estero e nella pianura padana affermando che la « signoria locale » è stata una istituzione di ordine economico ed elemento costitutivo della struttura sociale d'un fenomeno umano (per cui il « castrum » è elemento basilare per la conoscenza d'un territorio castellato con continuità anche se a chiazze differenziate).

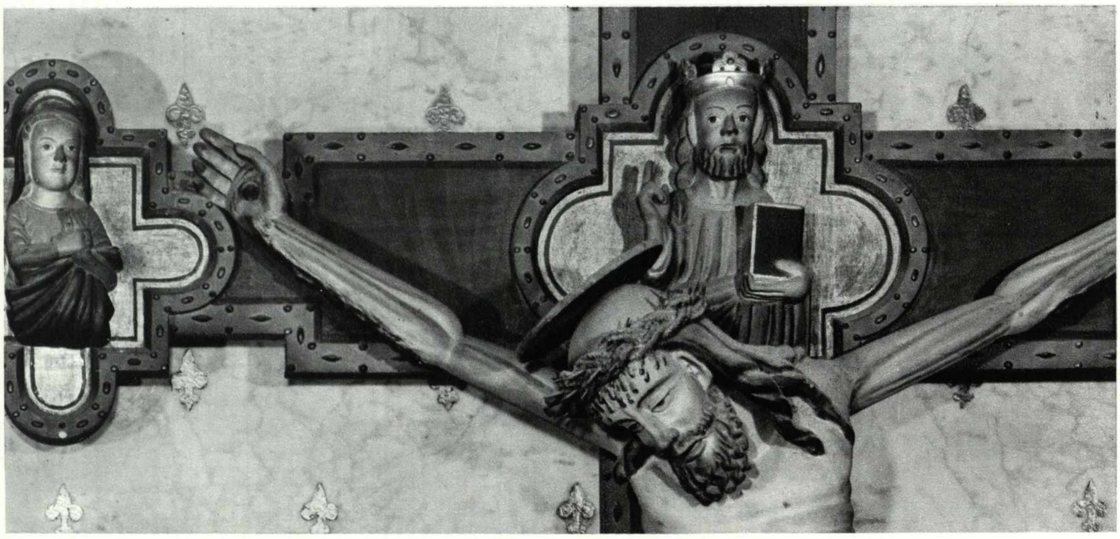
I territori minori, tramontato il carattere unitario per vastissime contee e marchesati, sono andati via via acquistando una propria individualità con linee di divisione incerte e controverse e con singole diversificazioni caratteristiche, qui lungo la Stura, proprio per questi frequenti capovolgimenti di frontiere. Difficilmente si ebbero formazioni di tipo comunale entro le mura. Entro le mura esisteva solo la signoria; fuori della cinta agiva una popolazione agitata da fremiti nuovi e da interessi fatalmente contrastanti con la signoria castellana.

Purtroppo spirava nella zona aria di guerra.

Dante Alighieri ci ricorda questi anni di travaglio per il Monferrato, stretto d'occidente dai Savoia e da oriente dai Visconti milanesi. La testa di ponte, l'oltrepò monferrino, non poteva ignorare il fuoco che crepitava nell'Alto Canavese e che di tanto in tanto mandava qui vampate scottanti se pure fugaci. Dante ci evoca la sconfitta di Guglielmo VII di Monferrato, fatto prigioniero dai guelfi di Alessandria che lo fecero morire ingabbiato nel secondo mese del 1292: « Quel che più basso tra costor s'atterra, / Guardando in suso, è Guglielmo Marchese / Per cui Alessandria e la sua guerra / Fa pianger Monferrato e 'l Canavese ». Il « Grande » Guglielmo fu quegli che stese la mano amica ai signori di Lanzo e fu suocero di Margherita di Savoia.

Sarebbe utile studiare il tessuto che connetteva insieme tutte le fortificazioni bassocanavesane; già ad intuito s'intravede una quadrupla serie di concentrici schieramenti, protetta sui due lati a strapiombo dalle Vaude che convergono all'imbocco delle valli come due raggi fermissimi.

Provvisoriamente tre archi circolari s'individuano coi nodi principalmente guarniti a castello, frammezzo a miriadi di ricetti. Primo arco: Lanzo, Balangero, Rocca (II, 3; fig. 6). Secondo arco: Baratonia (II, 3; fig. 2), Ciriè (II, 1; fig. 13), Barbania (1, 7; fig. 27) e Front. Terzo arco: Casellette, Rubbianetta e Druent, Caselle, Leynì (I, 7; fig. 29), Rivarossa. Quarto arco: Pianezza (II, 1; fig. 14), Altessano, Settimo (I, 7; fig. 26) e Volpiano.



I, 8; fig. 1.
Crocefisso trecentesco nella chiesa di San Giovanni Battista di Ciriè.

Intrusioni esotiche e locali, talora storicamente puntuali e talaltra diacroniche, nella continuità medioevale a basso gradiente evolutivo.

L'asserzione che non esiste lecito studio dell'architettura se non integrato intimamente con lo studio delle altre arti figurative, non è purtroppo più applicabile nel territorio lanzese, perché quasi totalmente le pitture e le sculture più antiche sono state distrutte o asportate negli ultimi secoli.

Il giro di perlustrazione che si voglia tentare allo scopo di snidare dipinti e statue dell'epoca romanica non offre che disillusioni. Se si prescinde dagli affreschi absidali di San Ferriolo, già segnalati come una grande cacciagione (I, 6), assolutamente null'altro è rimasto della pittura romanica. Ancora peggio si deve dire della dispersione in tema d'arte plasticatoria dei secoli IX-XII.

È bensì vero che l'avversione di Bernardo da Chiaravalle per le raffigurazioni distraenti (soldati, animali, oggetti curiosi, ecc.) indicherebbe un orientamento generale verso una parsimonia figurativa; ed è altrettanto dimostrabile che i materiali lapidei offerti dalla natura a disposizione degli artisti erano pochi e scadenti.

Basti ricordare i pulvini di Gisola (I, 5; figg. 24 e 25) ed il capitello di Lanzo (I, 7; fig. 11) per comprendere quest'ultima giustificazione: il modellato viene deformato bizzosamente ed il disegno viene tratteggiato sussultoriamente dalla venatura sempre presente ed ossessiva delle stratificazioni costituzionali delle pietre verdi reperibili in loco: prasiniti, gneiss sistici, micascisti, ecc.

Restava a disposizione della figuratività il legno di ciliegio o d'altra nervosa essenza.

E di queste è fatta la Madonnina delle suore di Rocca Canavese, detta la Madonna di Sant'Alessio, studiata da Garrone e da Olivero (I, 8; fig. 2), recentemente restaurata dalla Sovraintendenza alle Gallerie.

Un'altra coeva statuetta esiste a Monasterolo col nome antico di « Madonna della Spina », ma una sventurata operazione anticulturale l'ha avvolta entro un ammasso d'orpelli banali una diecina d'anni fa. Ora sembra una scultura « pop » (I, 8; fig. 2). Era segnalata da Olivero e da Rovere come facente coppia con la nera Madonna di Celle moncalierese.

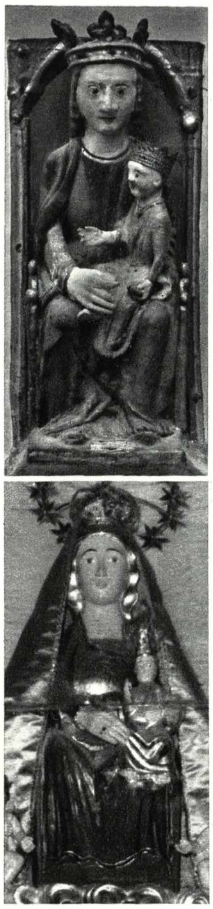
Di ciliegio è anche il severo « Pontefice trimitrato » (I, 8; fig. 3) che fu venerato quale un San Pietro nella raccolta religiosità della parrocchiale di Cantoira all'ombra del campanile del secolo XI (I, 5). Il massello stondato del santo, raccolto entro un volume chiuso tondeggiante di paludamenti pontificali dal quale sporge solo l'imperiosa ogivale sommità simbolica, sembrerebbe poco elegante se lo si giudicasse col metro consueto dell'arte classica. Va gustato e giudicato come un parametro della maniera architettonica compattante, dalla quale uscivano gli sbozzi dei capitelli romanici e primogotici appena appena suggerenti nella spazialità fissativa un fremito di dinamismo psicologico.

Come nei capitelli cubici la cordonatura, che vi venne inserita tra il Due ed il Quattrocento, apre la via al discorso linearistico della grande avventura di molteplici gotici internazionali fioriti in Europa, così nella scultura s'ha una primizia di calligrafismo traendola dal disegno degli alluminatori (ricordasi l'« Apostolo dormiente » del taccuino di Villard de Honnecourt ed il parallelo bronzetto fuso nel settentrione francese negli anni quaranta del Duecento nel quale la linea non ammatassa bensì raggomitola il volume).

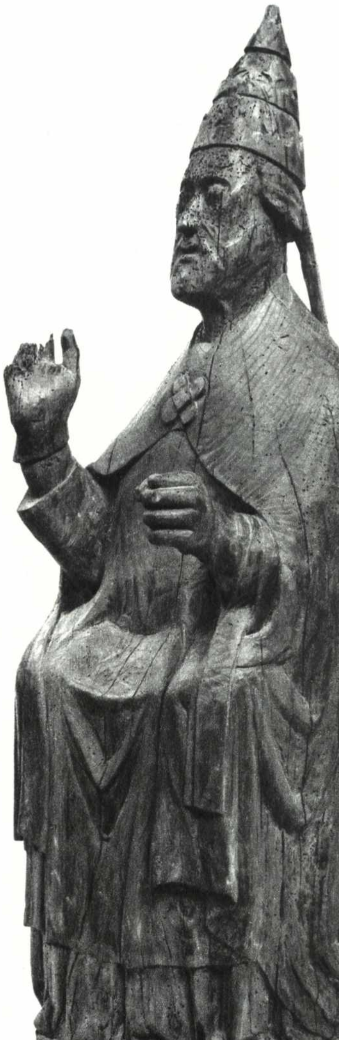
Qui, localmente, il panneggio è linearmente suggerito, superficialmente trattenuto alla epidermide del massello di ciliegio, timida e balbettante essendo la sgorbia dello scultore paesano operoso nella zona delle valli lanzesi pertinenti alla abbazia di San Mauro di Pulcherada.

Forse il plasticatore lavorava il suo legno stagionato alla fine del Trecento.

Lo sguardo fermo e rassicurante del pastore d'anime romano dava soggezione e rammentava l'esigenza di non ascoltare l'eresia di Valdo radicatasi saldamente nella parallela valle del Chisone, entro lo stesso perimetro dell'eredità di Cozio.



I, 8; fig. 2.
Le statuette della Madonna di Sant'Alessio a Rocca Canavese e della Madonna della Spina a Monasterolo.



I, 8; fig. 3.
San Pietro di Cantoira (oppure Pontefice) ora in collezione privata.

Altra documentazione forse d'una maniera ritardataria e dura è costituita dal «Crocefisso» di San Giovanni Battista in Ciriè (I, 8; fig. 1).

L'ambiente lanzese era decisamente ritardato. Una isteresi massiva permeava ancora le pupille e gli animi degli uomini di fede.

Troppo sporadici erano gli esempi svecchiatori che squassassero l'inerzia della comoda ripetizione delle forme tradizionali arcaiche. Uno di siffatti esemplari modelli poteva vedersi risalendo lungo il greto la Stura sino alle sue sorgenti, sulla vetta del Rocciamelone, seguendo un usuale itinerario che fu una volta di pellegrinaggi e che ora è di alpinismo facile. Si tratta del trittichetto in bronzo niellato di «Bonifacius Rotarius» d'Asti, datato 1368.

Dicono le guide che quel tal Roero era un crociato, il quale reduce dall'Oriente, adempì il suo impegnativo voto di scavare una balma sotto la punta allora ritenuta più alta delle Alpi (si tratta invece solo di 3538 metri sul livello del mare). Poco più in basso avrebbe lo stesso Roero costruito la tonda piccola mole della Cà d'Asti, rifugio per quei tempi confortevole (ne esistono parecchie di simili costruzioni cilindriche su per le valli: ricordo S. Biagio presso Balangero (III, 6; fig. 7).

L'ex-voto raffigura, in mezzo, la Vergine col Bambino; a destra, San Giorgio in corazza e cavallo che ferisce il drago; a sinistra, San Giuseppe che raccomanda alla Vergine il crociato (I, 8; fig. 8).

Rubato nel 1673, e trovato a Rivoli, fu portato su suggerimento del beato Sebastiano Valfré e ad iniziativa di Carlo Emanuele II nella Cattedrale di Susa; dalla quale sede vescovile ogni anno, in agosto, viene processionalmente riportata sul Rocciamelone per riparare al gesto sacrilego.

Stilisticamente interessante, perché ci fa constatare quanto nell'Europa centrale ed occidentale avesse ormai progredito il gusto della sinuosa e labirintica linea gotica, dai tempi del primo-calligrafismo di Cluny e di Citeaux (e financo di Reichenau visto a San Ferriolo) nella metà del Trecento, nonostante le condanne certosine all'arte che favoriva la troppo mondana bellezza dell'arte effeminante il cuore umano. Hanns Swarzenski ha dimostrato che, contrariamente alle rammentate teologiche preoccupazioni dei monaci Guido e Bernardo, tutta la cosiddetta arte minore non fu affatto sottoprodotto se avvenne che la «sottigliezza» di tanta «arte dei tesori delle chiese» inorgoglì molto responsabili gerenti della cattolicità dell'Età di mezzo.

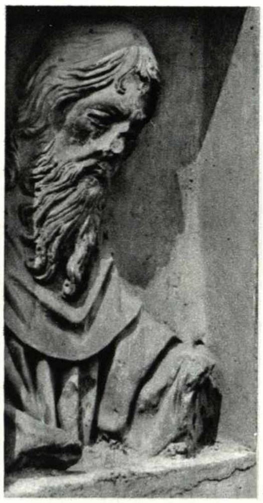
La cultura medioevale, esprimendo in tale modo un giudizio positivo sull'arte, partecipava massicciamente all'attività artistica ed assegnava un valore di elevazione contemplativa alla formatività ed alla fruibilità relativa (valore di ascesi analoga a quella della preghiera e della meditazione).

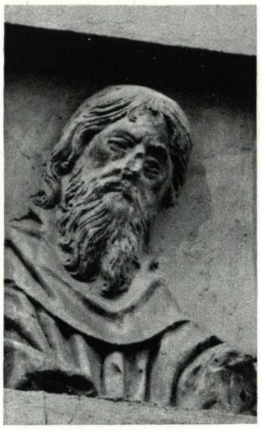
Per contro, il fatto è interessante anche per il costume. In primo luogo perché ci ricorda quassù sulle Alpi il significato delle crociate, che stavano esaurendosi ai tempi di Bonifacio Rotario ed ormai andavano perdendo quel significato di «regolamento di conti» che ebbero dalle nostre parti prima che si fosse riusciti a snidare da Frassinetto i funesti islamici (chiamati nelle cronache col termine di «pagani»).

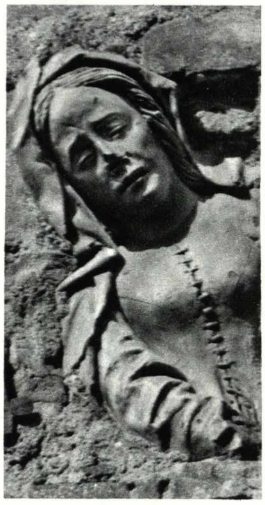
Alcuni autori fanno di Frassinetto il Fréynei la Garde (Fréynei presso Fréjus, cioè tra Tolone e Cannes sui monti dei Maor), il covo dei Saraceni che devastarono città ed abbazie in Provenza, nell'Astigiano e sulle Alpi.

Devastata fu la Novalesa ed anche il convento di Sant'Andrea torinese, ove s'erano rifugiati quei monaci. Non è improbabile che una parte degli africani, sconfitti dopo quasi un secolo di invasione, si sia nascosta sulle alture, e poco a poco, non più facendo guasti e stupri, bensì promettendo la indicazione dei luoghi di seppellimento dei tesori non potuti trasportare lontano, si siano insinuati nelle famiglie locali a fare prole ed a incrementare le attitudini guerriere dei Garoceli.

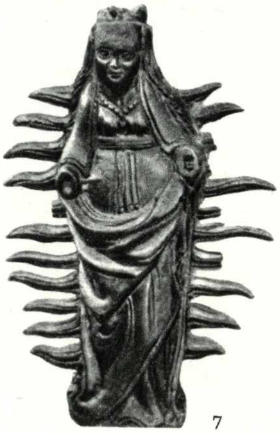
La cronaca novalicense ricorda uno di questi ladroni delatori che fece trovare grande quantità di oro occultato in una balma alpina.


4


5

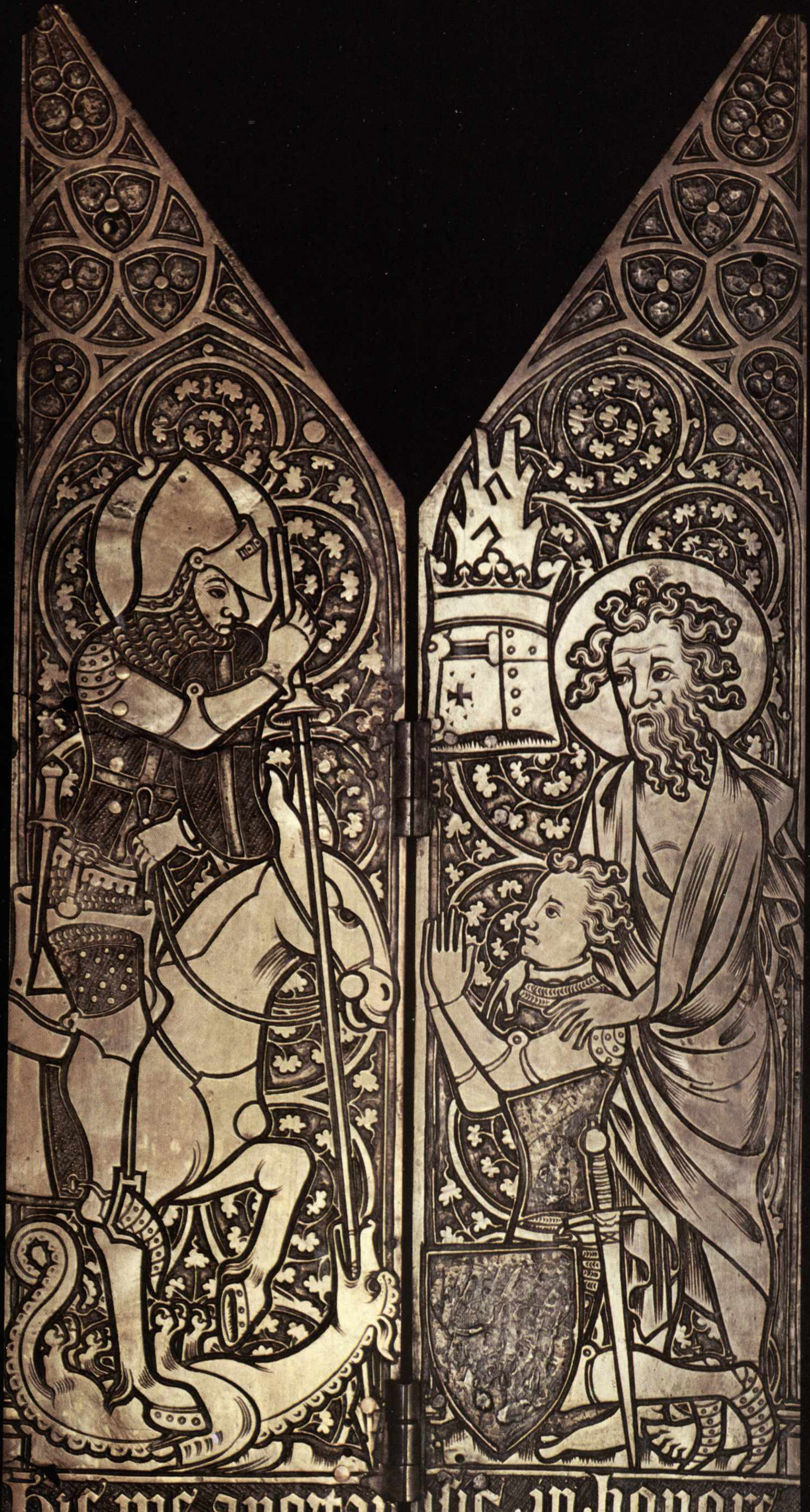

6

I, 8; figg. 4 ÷ 6.
Due frammenti di bassorilievi in terracotta, murati, fabbricati presso San Giovanni di Caselle.


7

I, 8; fig. 7.
Bronzetto stato per tre secoli sulla vetta del Rocciamelone ed ora perduto (dalla guida di Carpano).

Nella tavola a fronte:
I, 8; fig. 8.
Le due ante di bronzo dorato del trittichetto di Bonifacio Rotario d'Asti, 1368 (un tempo sul Rocciamelone, ora nella Cattedrale di Susa).


hic · me · aportau llis · in · honore ·
dñi · nri · yhu · x · et · oiu · die · pmo · septebr

Non certo alle malefatte dei fedeli della spada dell'Islam si deve la completa sparizione dalle valli di opere d'argenteria e di smalteria di cui doveva sovrabbondare. Io stesso ricordo che da bambino trovai in una maceria intorno a Sparone, nella vicina valle dell'Orco, un supporto «chamlevé» di smalto altomedioevale, dal quale a furia di martellate era stata asportata la preziosa smagliante vetrina.

Certamente esistettero nelle valli lanzesi ai piedi del Rocciamelone opere d'alta classe, come quell'urna di Sant'Eldrado, lipsanoteca argentea del secolo XIII facente parte dei tesori della Novalesa sull'altra opposta pendice della vetta.

L'argento non mancava; veniva prodotto dalle miniere locali; e localmente era lavorato ed esportato con carattere di pregio; come ricordano le cronache, sia a proposito di arte mineraria attivata da concessioni ad esperti (nel 1344, per esempio si scavavano miniere argentifere a Torrione, Bellagarda, Vercellina e Rambasa di Groscavallo; quest'ultima ricordata nel 1353-54) e sia a proposito di manufatti artistici (con la sua decima parte dell'argento ricavato a Groscavallo la marchesa Margherita, Signora di Lanzo verso la metà del Trecento, fece fondere una statua che offrì al beato Ludovico di Savoia residente a Marsiglia, ormai sbocco al mare della contea).

Ancora a proposito di costume sociale e religioso che si imprime nei caratteri stilistici del trittico di Bonifacio Roero cittadino di Asti, e quindi pure presumibile gestore di «casane» astigiane, famose per il commercio del denaro anche oltralpe, viene fatto di congetturare la sua dimestichezza con il sicuro valico alpino che passava da Malciaussia a Averole ed immetteva poi sulle vie del Nord. Bonifacio si fa già ritrarre inginocchiato come quel Claudio Villa, banchiere chierese che descrissi nell'antologia monumentale di Chieri, ritrattato un secolo dopo nientemeno che da Roger van der Weyden.

Ironizzai, e qui non voglio insistere nello scherzoso commento, sul fatto che con il denaro si diventa presto immodesti, tanto da autocollocarsi sugli altari; anche se in sottordine, ma tuttavia in compagnia degli autentici santi. Il peccato di superbia di Bonifacio Roero fu punito da un anonimo antico epuratore del suo stemma dal trittichetto in parola (I, 8; fig. 8).

Il San Giorgio è trattato calligraficamente, com'era naturale si lavorasse col niello. Ne ricordiamo altri di questi martiri guerrieri, per esempio quello segnalato da Roberto Carità ed esistente nell'Armeria Sabauda. Tra i fogliami il cavalluccio del Santo trotta spigliato portando alzata la drappella dell'ordine mauriziano: faceva parte d'una teca della spada di San Maurizio ed ha una scritta gotica azzurra che ricorda la nostra, tant'è che vien fatto di sospettare che sia anteriore alla data quattrocentesca proposta nella recente espertise.

Lastre niellate come quella del Rocciamelone si allestivano in grandi quantità nelle zone mosane. Avendo sottomano la riproduzione della lamina ch'è in Chieri dietro il reliquiario di S. Andrea, del 1290 ad opera di Ugo d'Oignes, ci si può rendere edotti del persistere a lungo di caratteri ornamentali comuni all'intero tessuto europeo del mondo benedettino.

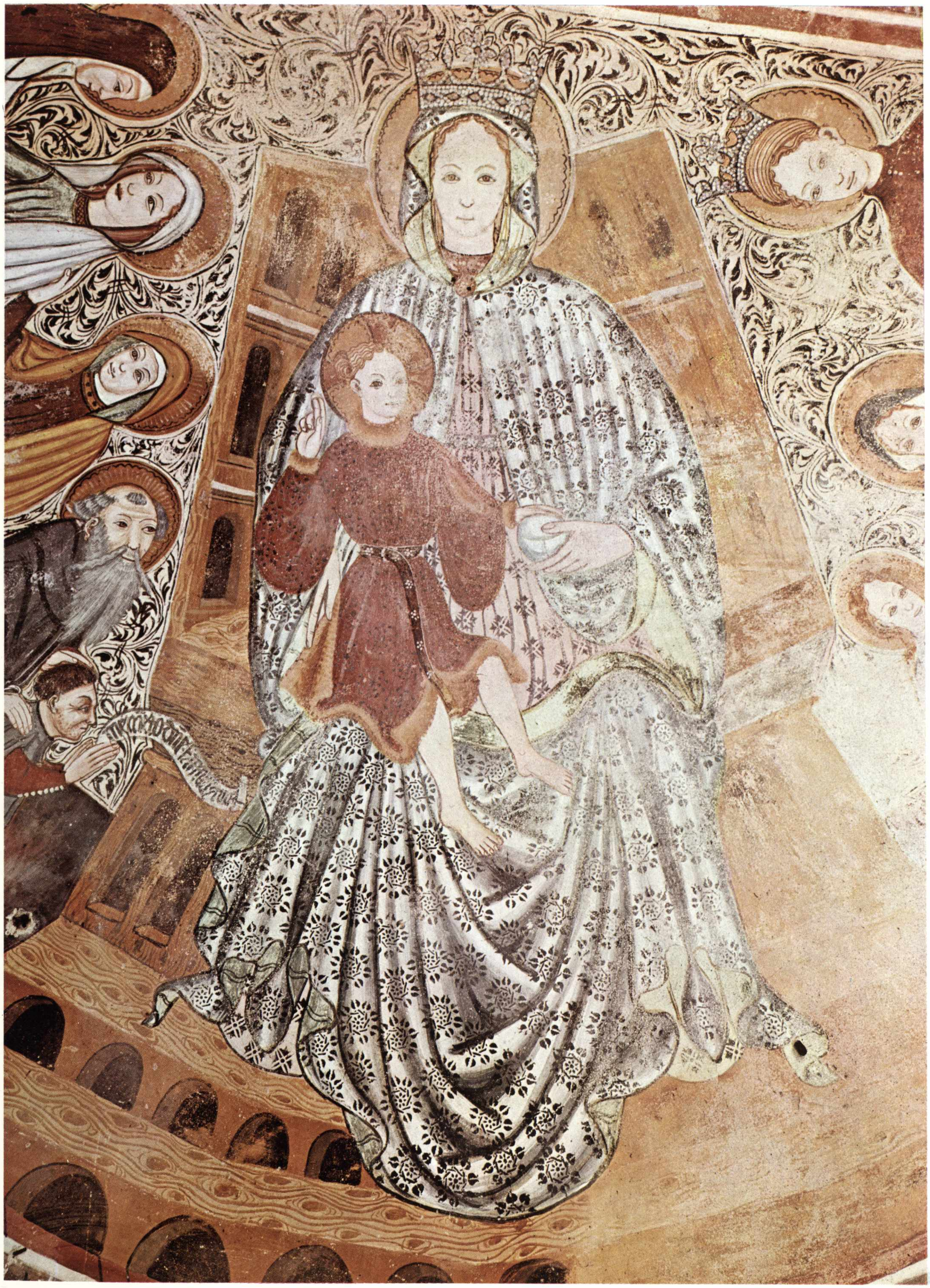
È rimasta per secoli vivissima e basilare l'esigenza di trasformare i fondi delle scene in ornamentali pareti topiarie stipate con piante rampicanti distribuite minutamente da invadere ogni centimetro quadrato.

Il «fondo oro», ch'era la rappresentazione ideografica del cielo luminoso ed accecante, veniva surrogato dal fogliame rifrangente e diffondente la luce.

Il segno ideografico veniva diffuso dalle argenterie mosane e dinantiere; ma era il segno già stato diffuso nelle conche absidali, laddove nella piccola cella, essenzialmente povera come una stalla, si intendeva deporre una goccia colata di quell'oro celeste, come già detto (I, 6).

I, 8; figg. 9 e 10.
Statua lignea di San Ciriaco in San Giovanni Battista di Ciriè; ornati gotici nella stola di San Ciriaco.

Nella tavola a fronte:
I, 8; fig. 11.
Particolare della composizione affrescata da Domenico della Marca di Ancona nell'abside di Santa Maria di Spinariano presso Ciriè: la Madonna col Bambino.



Non stupisce pertanto che per secoli e secoli l'iconografia convenzionale per le absidi bizantine e romaniche sia stata difficile da soppiantare; e si sia ricorsi ancora nei secoli aurei del rinascimento a pittori che s'adattassero a lavorare fuori del proprio tempo, diacronicamente.

A Ciriè, a Fontanetto Po ed a Scarmagno eporediese, il Piemonte conserva gli strani affreschi di Domenico della Marca d'Ancona, operoso nella prima metà del Quattrocento, quando già Masaccio e Mantegna erano adulti artisti. Eppure il pittore anconitano possiede una sua originalità, ché non è detto non esista anche nell'arte diacronica, cioè non sincrona e puntuale con l'evoluzione esistenziale dell'arte.

La diafaneità d'un catino absidale d'oro (I, 8; fig. 12), viene ricreata dall'ingenua poetica del portatore nel Basso Canavese e nel Vercellese della tematica popolare dei manti straordinariamente ornati e floreali delle vesti delle fate. La Madonna ne indossa uno di questi mantelli tanto ampi che potrebbero servire quando il ritratto di Maria si fa «Misericordia» (I, 8; fig. 11).

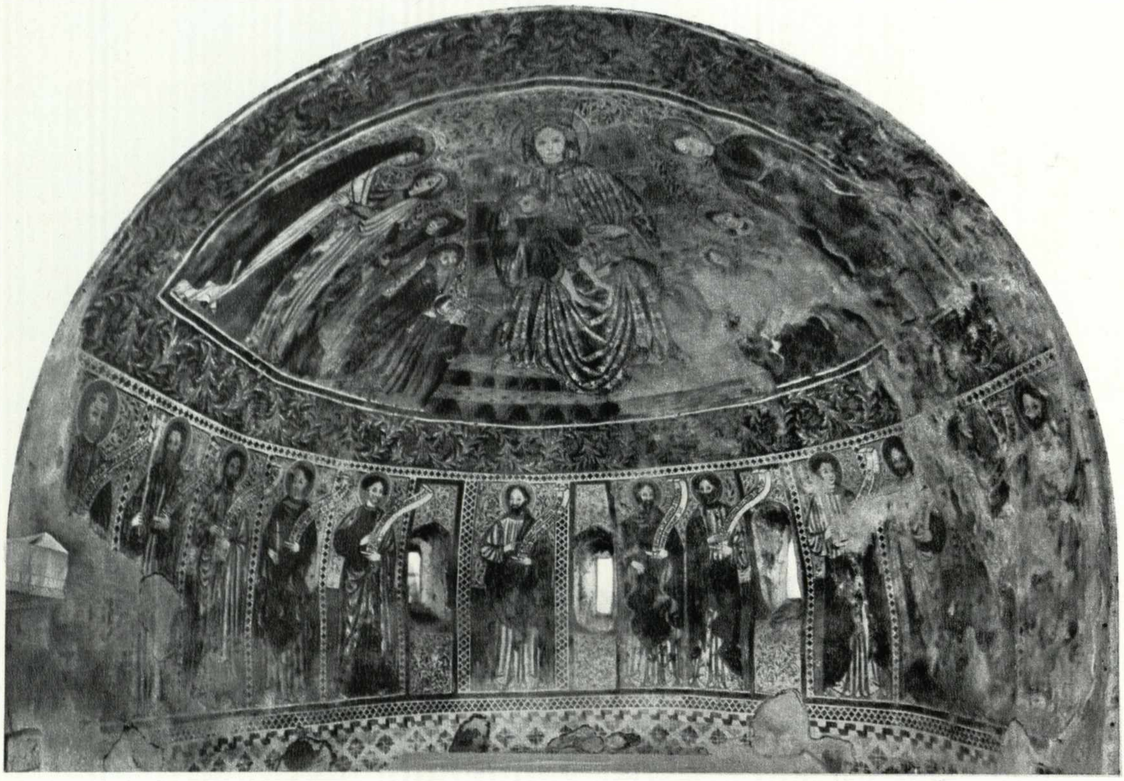
Trasportati in un ambiente irreale, incantato, gli occhioni spalancati delle creature celesti, che sono una caratteristica somatica dei modelli riminesi ed adriatici, sono più veri di quelli veri delle donne e degli uomini di questa terra.

Una perlustrazione in avanti nei tempi dell'arte, tanto in avanti che temo la critica di chi non ama le sovversioni cronologiche, mi sembrava necessaria conclusione delle caratteristiche emergenti del Medioevo figurativo e m'appariva anche necessario epilogo per preparare un discorso sull'arte aristocratica e cortese che qui da noi fu veicolata dai pittori neogotici di Amedeo VIII, un grande sabaudo, nel riuscito tentativo di accentrare i destini della Savoia e del Piemonte in una unica finalità storica (II, 2).

Quell'arte neogotica internazionale aveva delle sincopi di qualità che, non si spiegherebbero altrimenti senza ricorrere a queste eccezionali presenze di intrusioni esotiche e locali, diacroniche ed inserite in un basso gradiente evolutivo.

Come potere, altrimenti, spiegare l'arte di quell'allievo discolo di Giacomo Jaquerio, segnalata da Augusta Lange e che si firmava «Magister Jacobus civis Ipporigie»; il quale, più che al caposcuola e capobottega di alta classe, guardava volentieri allo spaesato e sfasato Domenico della Marca d'Ancona?

Un altro discorso meriterebbe quel San Ciriaco scultoreo ch'è in San Giovanni Battista di Ciriè (I, 8; fig. 9), entro la quale immagine s'annidano più componenti delle preferenze formali della metà del Quattrocento subalpino. La stola del martire offre occasione per parecchie precisazioni nell'ambito gotico (I, 8 fig. 10), italianeggiante. Mentre le opere plastiche che Caselle ha conservato casualmente, riutilizzate nei muri delle case (I, 8; figg. 4 ÷ 6), mostrano maggiori attenzioni alle mode transalpine; specialmente quella sconvolta Annunziata porta panneggiamenti mossi da uno sfrenato vento gotico d'evidente ispirazione stilistica nordica. C'è anche attenzione ai modelli sluteriani. Non hanno tuttavia un così aspro sapore nordico quanto quella fattura quasi tedesca del bronzetto stato per secoli sul Rocciamelone (I, 8; fig. 7), ora scomparso.



I, 8; fig. 12.
Gli affreschi quattrocenteschi di Domenico della Marca d'Ancona in Santa Maria di Spinariano presso Ciriè.

PARTE SECONDA

TESTIMONIANZE FORMALI DELLA INTERNAZIONALE STRUTTURA GOTICA

Dall'austerità feudale e religiosa romanica alla vivacità borghese e cavalleresca gotica.

II, 1

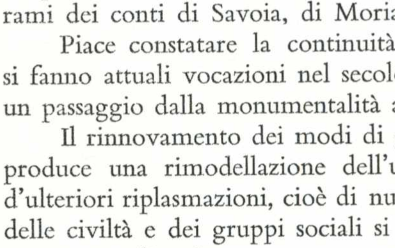
Occorre insistere con sistematica cucitura a connettere tanti frammenti di cronaca e di storia lungo la Stura di Lanzo; è necessario fare ciò per comprendere il passaggio della plaga dalla dinamica territoriale di premessa romana e barbarica (I, 3) e dalla organica dissemina di monumentalità episcopale ed abbaziale (I, 4) alla rifondazione feudale di borghi, dapprima con carattere prevalentemente rurale (I, 7) ed in seguito con fisionomia mercantile, borghese e cavalleresca, sotto la spinta d'una sfida di potere militare e politico tra i Marchesi Aleramici del Monferrato ed i due rami dei conti di Savoia, di Moriana e d'Acaia.

Piace constatare la continuità d'una esistenziale coerenza geografica, per cui le anticipazioni si fanno attuali vocazioni nel secolo XIII nell'epoca sveva e nel secolo XIV nell'epoca angioina, per un passaggio dalla monumentalità austera del romanico alla monumentalità vivace del gotico.

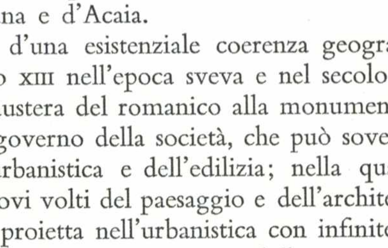
Il rinnovamento dei modi di governo della società, che può soventemente essere autogoverno, produce una rimodellazione dell'urbanistica e dell'edilizia; nella quale, peraltro, è già la radice d'ulteriori riplasmazioni, cioè di nuovi volti del paesaggio e dell'architettura agglomerativa. L'animo delle civiltà e dei gruppi sociali si proietta nell'urbanistica con infinite cangianze della industriosità in perenne divenire, non tanto prodotto da deperimento delle strutture esauste, quanto soprattutto da gradiente accelerato delle intenzioni volenterose di aprirsi con altri modi al futuro.

Da tempo si lavora su siffatto fascinoso tema, che ogni entità formale della «facies» dei siti sia «filia et mater»: figlia di immagini preesistite e madre di immagini in allestimento formativo. Ne ho parlato nel 1956 in ormai lontane considerazioni sull'urbanistica piemontese e sull'antica regolamentazione edilizia. Ed è lavoro difficile; poiché non si hanno a disposizione che pochissimi modelli semplificati a tal punto da costituire nel paese stratificazioni conservate intatte e sovrapposte ordinatamente. Nel maggior numero dei casi si tratta sempre di strati cronologicamente databili ma impastati, insieme uno nell'altro incastrati, amalgamati e sinteticamente fusi; talmente amalgamati e trasformati che l'amalgama e la trasformazione costituiscono una nuova individualità costitutiva che cancella le tracce delle fisionomie preesistite.

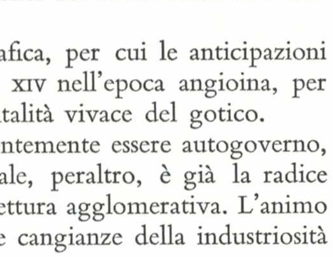
Nella testata:
II, 1; fig. 1.
Sigillo di Amedeo VIII, duca di Savoia, 1436.



2

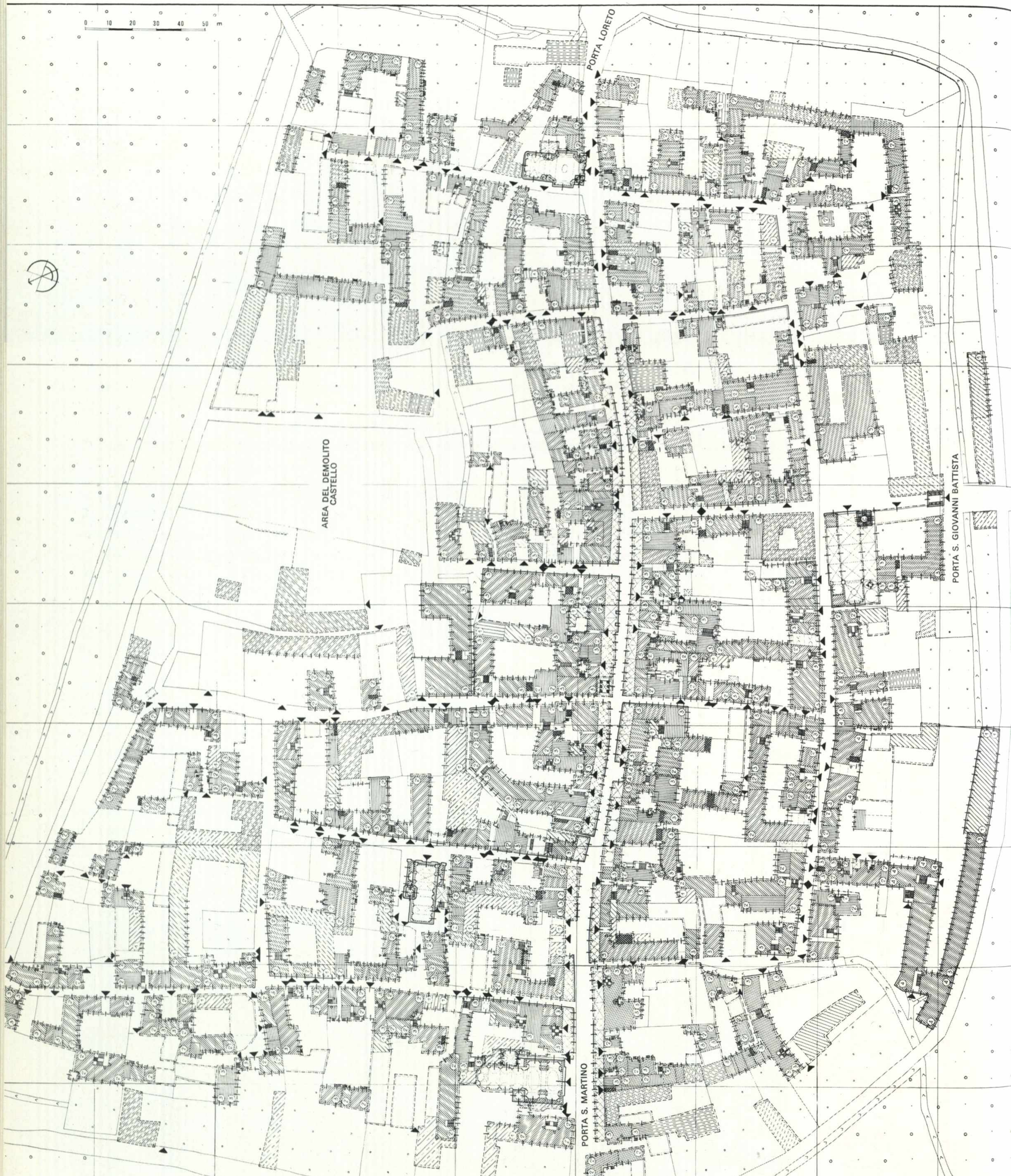


3



4

II, 1; figg. 2 ÷ 4.
2, Sigillo di Amedeo V di Savoia, 1309.
3, Sigillo di Guglielmo di Monferrato, 1280.
4, Sigillo di Teodoro di Monferrato, 1335.


0 10 20 30 40 50 m
PORTA LORETO
AREA DEL DEMOLITO CASTELLO
PORTA S. GIOVANNI BATTISTA
PORTA S. MARTINO

Nella tavola a fronte:
II, 1; fig. 5.
Mappa filologico-congetturale di Ciriè al medio terzo del sec. XIX. A cura dell'Istituto d'architettura tecnica del Politecnico di Torino, ricerca C.N.R. 1970.

Non è facile venire aiutato dall'atmosfera locale a trovare gli elementi caratterizzanti più antichi, come nelle case di Lanzo ove qualche relitto stilistico mi permise di sottolineare criticamente e congetturalmente la successione delle qualità ornamentali dei primi secoli dopo il Mille (I, 7), mediante il rilievo esplorativo di lineamenti arcaicizzanti. Era ancora possibile distinguere elementi architettonici non immemori del gusto longobardo e del gusto carolingio, specialmente nei piani terreni fabbricati dalla società agraria alpina visibilmente rimasta fedele alla pietra ed al mercato chiuso.

A Ciriè, nelle sue strade strette e porticate, è invece possibile trovare ancora stampato un volto nuovo, posteriore. È vividamente impressa nella rubizza veste dei laterizi dozzinali e modellati con civetteria l'immagine d'una società, la quale, pure traendo principalmente il capitale dalla rendita agraria d'un terreno molto fertile, lo integrava e lo moltiplicava mediante l'artigianato sveglio e con un commercio circuitante in mercati aperti ed anche geograficamente lontani.

Anche nelle valli lanzesi esistette artigianato minerario e metallurgico (VIII, 1) degno di attenzione, ma fu una industriosità quasi di stato, sotto spinta militare. Vengono con compiacimento campanilistico ricordate le lavorazioni di armi da fuoco di primato. La fabbricazione di quattro schioppi (o bombarde) fu affidata a « Magistro hugonino de Castillone » nel 1347-48, come risulta dai conti del castellano Aimone di Challant (I, 7); la fabbricazione di un'altra bombarda risulta nel 1377.

Ma l'artigianato ciriacese fu più vivace di quello lanzese perché lo stimolava un più catalizzante spontaneo commercio. Conosceremo in Ciriè una società giovane, rinsanguata di continuo da una immigrazione dinamica, piena d'iniziative, perché spinta dall'esigenza di sopravvivere riannodandosi competitivamente ai margini di territori che diventavano poste cospicue di una grande lotta militare per la creazione di nuovi assetti politico-geografici. Era il momento delle scelte: scegliere tra le alternative di raccordarsi con gli interessi padani, lombardi o piemontesi, o quelli transalpini; e certo di maggiori prospettive per l'avvenire dovette apparire l'inserzione nel sistema territoriale di pianura, costituito da importanti nodi viari, quali Torino e Chivasso, e da altrettanto validi nodi fluviali, quali S. Giacomo di Stura ed il monferrino traghetto Gassino-Settimo (II, 1; figg. 2 e 3).

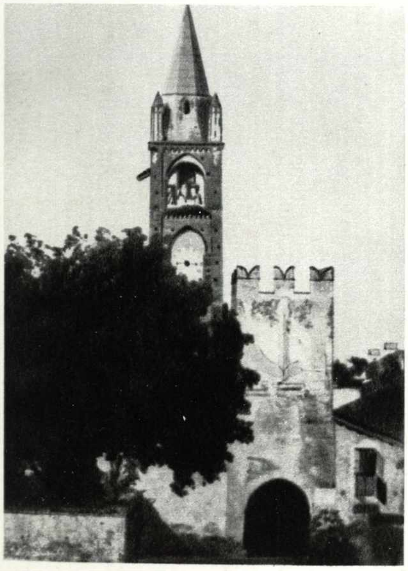
L'allacciamento a quei nodi significava collegamento con gli staterelli comunali di Vercelli, di Asti e di Chieri, liberi, vitalissimi e fervidi di iniziative mercantili a respiro europeo. L'alternativa era migliore che l'allacciamento con Avigliana ed Ivrea, pure calde concentrazioni di uomini, ma comunque condizionati militarmente a compiti locali; tuttavia gangli del sistema savoiardo, con alle spalle le frigide e grigie tappe stradali di Susa ed Aosta (II, 1; figg. 1 e 2).

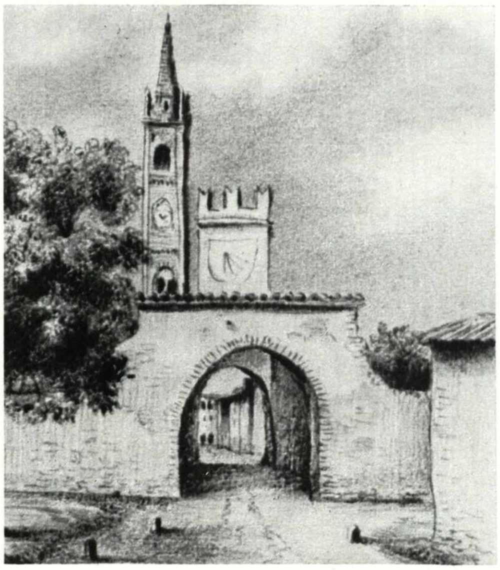
Il borgo medioevale (che possiamo chiamare «borgo nuovo» senza preoccupazioni perché l'antica romana villa di Cerretum era stata soppiantata dalla pieve e dal castello di Liramo) era stato fondato nel 1224. Lo costituivano quattro « quartieri » dotati di specifiche destinazioni professionali, chiamati rispettivamente di « Ribor », di « San Giovanni », del « Castrum » e dei « Cabalarii » o « Cavalarii ». Nel Ribor era la riva e nel Cabalarius era il mulino, che per molto tempo fu proprietà della famiglia Cavalleri (II, 1; figg. 5 ÷ 8).

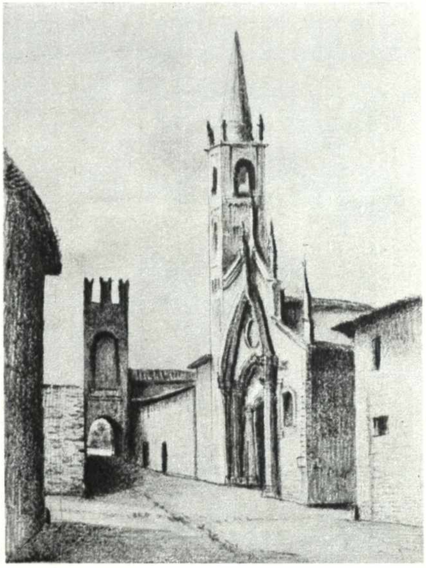
Questa famiglia, che spagnolizzò la dizione all'epoca di Emanuele Filiberto, ebbe addentellati alla politica aleramica (si ricorda Guglielmo coerede del feudo di Ugone di Ciriaco che fu confiscato, secondo Bertolotti, nel 999 a favore del vescovo di Vercelli ed Oberto vivente nel 1140 padre di Geraldo, il quale fece nel 1199 donazione d'un vasto podere all'abbazia di Stura), ma poi gravitò prevalentemente nella sfera alessandrina, astigiana e monferrina, di qua e di là del Po.

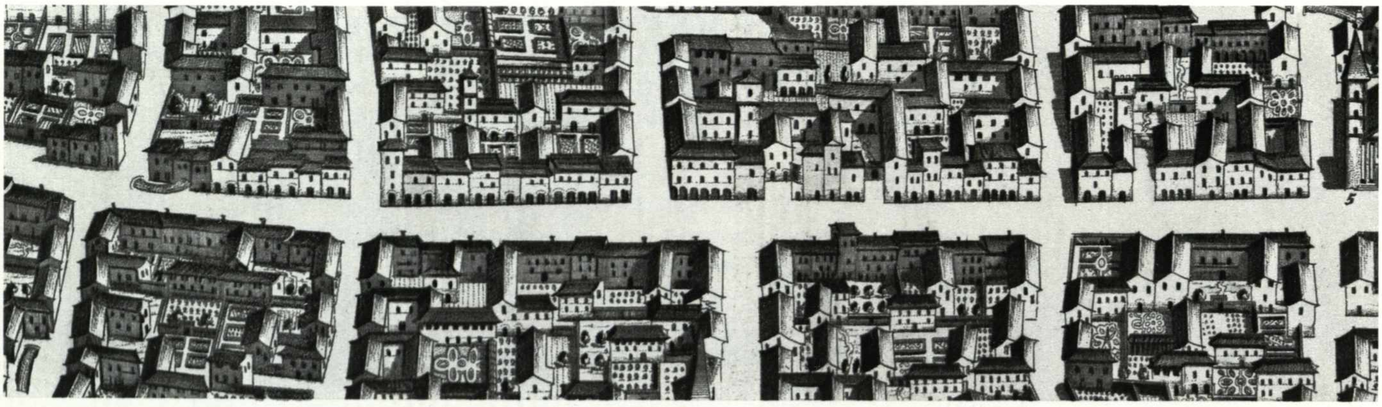
Secondo le ricerche archivistiche di Nardi, di Bertolotti, di Salvi e di Albenga, i Cavalarii si trovano ad avere mansioni di giurisdizione a Rivarossa, già citato castello sulle Vaude, a Ciriè

II, 1; figg. 6 ÷ 8.
Documentazioni di C. Rovere ed altri (verso la metà del sec. XIX) della porta di San Giovanni Battista di Ciriè e della retrostante chiesa parrocchiale.


6


7


8



II, 1; fig. 9.
La « strata magna » di Ciriè, come appare nel Theatrum Sabaudiae.

(1224), a Nizza Monferrato (« Nicia Palearum », 1225), a Grosso (IV, 4), a Corio, a Rocca ed a Levone (V, 3).

A Ciriè essi fanno parte del consortile (insieme ai Ferrero, Bard, Parella, della Rovere e della Torre); a Nizza, costituirono una unità particellare della consorteria famigliare fondatrice (con i Belmonte, Lanerio, Montabone, Canelli, Masio, Guasco, Tarditi ed altri).

L'aristocrazia monferrina immigrata tra le due Dore, cioè estratta dallo stato maggiore del ghibellino marchesato, costituì un grande fiotto di sangue rivitalizzatore dell'antica nobiltà agraria locale. Più specialmente cospicuo il contributo svecchiatore fu nel Basso Canavese, ove meno forte era la disoccupazione delle famiglie arduiniche prevalenti invece nell'Alto Canavese.

È noto che tra le due parti del Canavese esisteva una specie di zona franca ed a caratteristiche etniche alquanto differenti perché controllata dall'abbazia di Fruttuaria (la quale si spense molto dopo le altre, nel secolo XVIII dopo il dominio abbaziale d'un cardinale di sangue sabaudo, VI, 2).

Quella gente monferrina di cui si discorreva, intraprendente e coraggiosa, viene ricordata persino dalla letteratura cortese. In due scritti Rambaldo di Vaqueiras mette in evidenza la caratteristica politica degli Aleramici Bonifacio e Giovanni, marchesi di Monferrato specialmente per quanto ha tratto alla utilizzazione degli uomini e delle donne d'alta collocazione sociale disposti a collaborare nel loro sistema diplomatico e militare.

A proposito di Bonifacio, del quale era amico, Rambaldo si esprime in termini pittoreschi che io abbrevio:

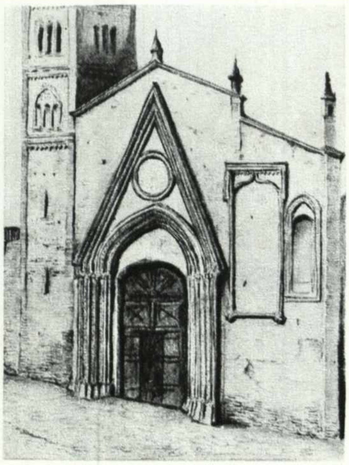
« Cento cavalieri vi ho visto arricchire
e cento altri distruggere e cacciare.
I buoni sollevare, i falsi, i cattivi abbassare.
Più di cento pulzelle vi ho visto maritare
a conti, a marchesi, a baroni d'alto lignaggio ».

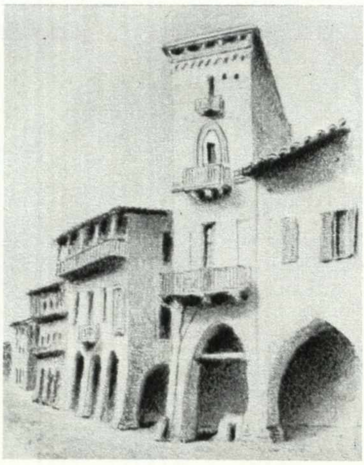
Sembra di leggere una pagina di « miroir » per l'aristocrazia anscaride, una guida per la programmazione demografica dei ruoli dirigenti nel grandioso intento colonizzatore di tante terre piemontesi e liguri (giacché anche i Marchesi del Vasto erano della stessa casata). Si ribadiva una ben nota tecnica costituzionale per insediarsi in un paese nuovo, di costituire consortili di gente legata l'una all'altra con vincoli di sangue e farne perciò delle strutture sicuramente fide.

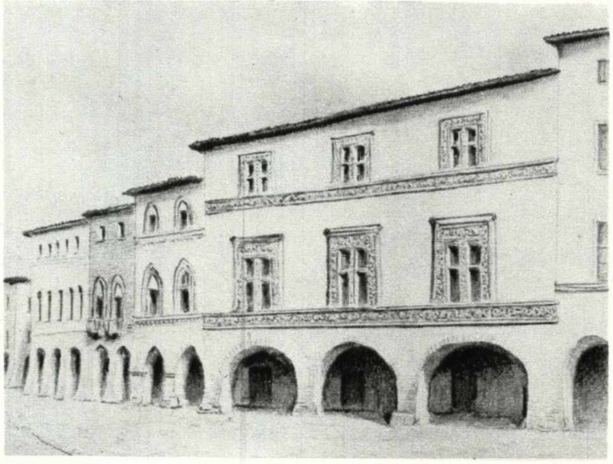
Interessante, indiscutibilmente, è l'accenno al contributo femminile nella politica espansionistica del Monferrato. Il motivo è ripreso da Rambaldo di Vaqueiras nel poemetto « Le Carros », nel quale,

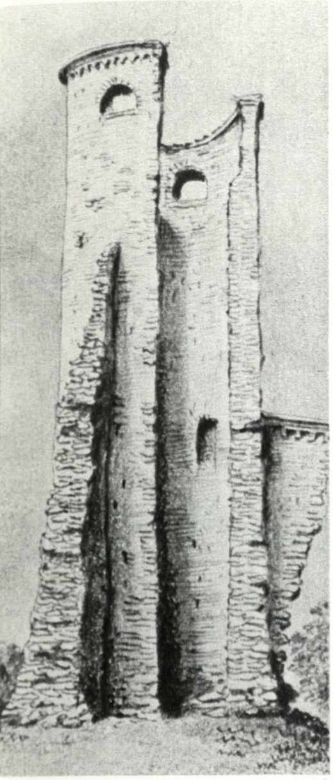
II, 1; figg. 10 ÷ 12.
Appunti di C. Rovere, tra il 1840 ed il 1854 nelle strade di Ciriè ancora gotiche con finestre a crociera ed archiacute.

II, 1; figg. 13 e 14.
Dagli appunti di C. Rovere una torre ciriacese (1854) ed una a Pianezza (1840).

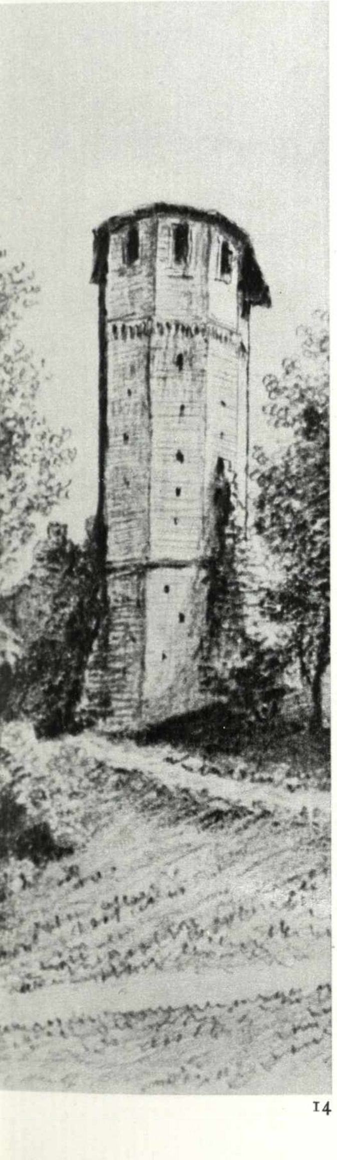

10


11


12



13



14

in modo ironico e ridanciano, viene disegnato un abbozzo di sognata vaticinante guerra matriarcale ai margini della drammatica guerra vera dei militari.

Vi si immaginano due principesse del Piemonte, di nome Beatrice all'alba del Duecento (Beatrice figlia del conte di Ginevra e Beatrice figlia del Marchese di Monferrato) che combattono una battaglia tra eserciti costituiti da gentildonne venute d'ogni parte d'Europa (« dal Canavese viene una gran compagnia »). « Madonna di Savoia » ha la vittoria e cavallerescamente si rallegra che l'avversaria sia sopravvissuta affermando:

> « Donna Beatrice, ben mi piace che siate scampata
> alle vecchie, ché il gentil corpo porta
> pregio e gioventù, ed ha ucciso la vostra prodezza ».

Francesco Cognasso ha notato che già anche nella poesia Savoia e Monferrato apparivano in contrasto. Ma quel ch'è strano da dedurre è che proprio una beffa storica s'annida nella politica degli accasamenti di donne perseguito dai Marchesi monferrini, giacché proprio una successione di matrimoni capovolgerà il fronte in favore dei conti di Savoia. E anche nei secoli successivi due altre donne faranno loro personali giochi diplomatici nella Signoria di Lanzo (III, 8 e V, 3).

I regesti dei documenti di storia lanzese inseriscono vari documenti dai quali emerge una fortuna che poi s'inverte: nel 1228 quel matrimonio Margherita di Savoia e di Bonifacio IV di Monferrato che fu causa della cessione alla nipote da parte di Tommaso I di Savoia dei diritti ch'egli aveva su Collegno-Pianezza e nella valle mategasca; nel 1296 quell'altro matrimonio di una seconda sabauda Margherita sposa al monferrino Giovanni, che a cagione d'una ipoteca dotale conduce in possesso dei Savoia i Castelli di Lanzo, di Ciriè e di Caselle oramai consolidatisi tra Lanzo e San Raffaele (in quell'asse innestato nel Po, tra Gassino e Settimo, di cui s'è parlato per dare configurazione didattica al Basso Canavese tra le due Vaude, quale interessante zona geografica da ristudiare e rivalorizzare).

Furono gli ufficiali e tecnici di Margherita, rimasta vedova e ritornata nella sfera politica dei suoi consanguinei, a dare assetto e dimensione grossa al castello di Ciriè, cosicché eguagliasse in comodità quello lanzese specialmente nella funzione di palazzo e sede principesca (II, 1; fig. 13).

Nelle mappe del Theatrum Sabaudiae (IV, 3; fig. 3), che sono degli anni intorno al 1680, il castello di Margherita di Savoia appariva ormai un rudere (perché fu smantellato dal Brissac nel 1556). Nella mappa filologico-congetturale (II, 1; fig. 5), appare come un grosso vuoto facente piazzale.

Nella forma urbana di Ciriè, il grande palazzo-maniero verrà rimpiazzato da un'altra prestigiosa architettura; cioè il palazzo dei Marchesi Doria (IV, 3). Anche questa volta sarà una aristocratica forestiera a strappare la loro casa di rappresentanza ai gentiluomini del luogo: Jaqueline d'Entremont, pure se per il brevissimo tempo d'una inquietudine di Emanuele Filiberto, buffò quell'impianto decoroso ai Provana di Leynì.

Le mappe, osservate più attentamente, mostrano che il castello di Margherita di Savoia era circondato da fossati le cui acque venivano derivate da una bealera che serviva anche i mulini ed altre artigiane botteghe dei vicini quartieri. I fossati erano segni tangibili del distacco dal borgo produttivo della élite venuta a governare. Le acque del bordo protettivo del castello videro pendere dalle forche qualche tuchino (II, 3). Nel castello tuttavia si scrisse qualche pagina di storia diplomatica internazionale e mondana.

Le mappe di Ciriè, osservate ancora più diligentemente, ci dicono molto della vitalità della cittadina industriosa.

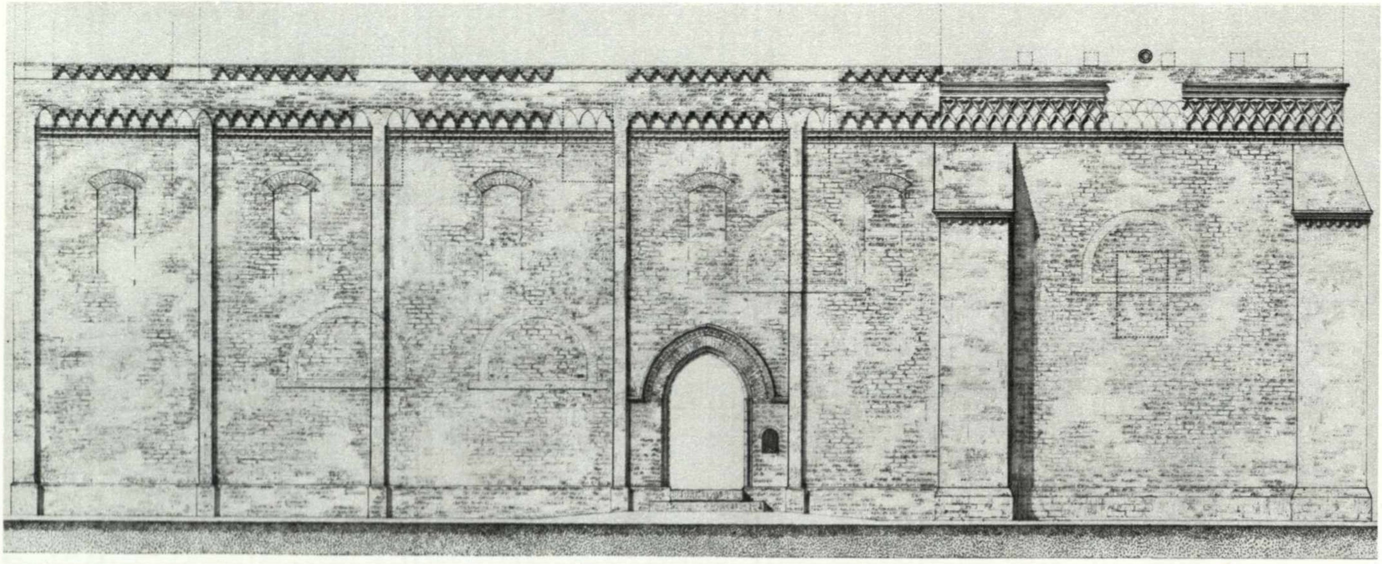
Quell'antica dugentesca gente costituente i consortili fondatori (che fu trasferita altrove nel trecentesco cambio di potere) possedeva una tecnica urbanistica nient'affatto improvvisata, giacché la regolamentazione operativa era rigorosa nelle programmazioni quanto quella dei gromatici romani e degli architetti romanici (I, 3 e I, 7).

La regola tuttavia non impediva l'eccezione ispirata dai motivi contingenti; e perciò la conseguenza che la regola associativa fruttificò appare frutto di fantasia (II, 1; figg. 9 ÷ 12).

Le cellule edilizie si allineavano modularmente come le cellette dei favi delle api, rispettando un ordine sociale gerarchico; ma erano capaci di sgarrare dall'imperativo della uniformità egualitaria, consentendo movimentazioni adducenti all'effetto pittoresco d'un solo apparente disordine.

Così gli esseri umani potevano vantarsi d'essere differenziati dagli automi: non erano più schiavi di strutture ideologiche non realizzate col proprio concorso, cointeressenza impegnata e decisionale.

Il nastro della strada porticata principale, che le mappe mostrano e che ancora oggi possiamo fruire, ove avvenivano gli incontri personali dei membri della multiforme compagine di cavalieri dai costumi ormai borghesi, intendeva a priori essere una via la più rettilinea possibile, ma alla resa effettiva leggermente si ondulò in conformazione sinusoidale, forse per scansare chissà quali ostacoli reali determinati dalle più impensate reazioni dei campi di comportamento pratico umano componentisi in insiemi esistenziali (II, 1; fig. 5).



15

II, 1; figg. 15 ÷ 17.
Fianco e testata absidale dell'oratorio di Santa Croce in Lanzo con i relativi ornati laterizi.

L'esistenzialità delle strutture urbane, che costituiscono il polo di contestazione alla apodditticità d'astratti disegni imperativi, piace a noi oggi. Ed è per questo motivo estetico e critico che indaghiamo sistematicamente il nascere di queste bellezze artistiche alla confluenza della filosofia dell'astrazione ideale e della materica espressione informale. La mappa filologico-congetturale (messami insieme dal coadiutore G. Cassatella riordinando materiale catastale e documentario dei secoli trascorsi, affluiti nell'Istituto d'Architettura Tecnica per una mia ricerca C. N. R. 1970), fissa l'andamento reale dei segmenti di « edilizia porticata » (perché la residenza non fosse disgiunta dalla edilizia commerciale, ma fusa con questa intimamente), dai segmenti di « edilizia con pantalera » (perché le facciate rosse mattone fossero demarcate dall'azzurro del cielo determinando « skyline ») e dei segmenti di « facciate finestrate » d'edifici intesi come contenitori di popolo fitto fitto (e la cui gradazione d'intensità affollativa è data dalla frequenza più o meno spinta delle « tacchette trasversali della finestratura » segnate nella diligente ma prensile grafia della mappa).

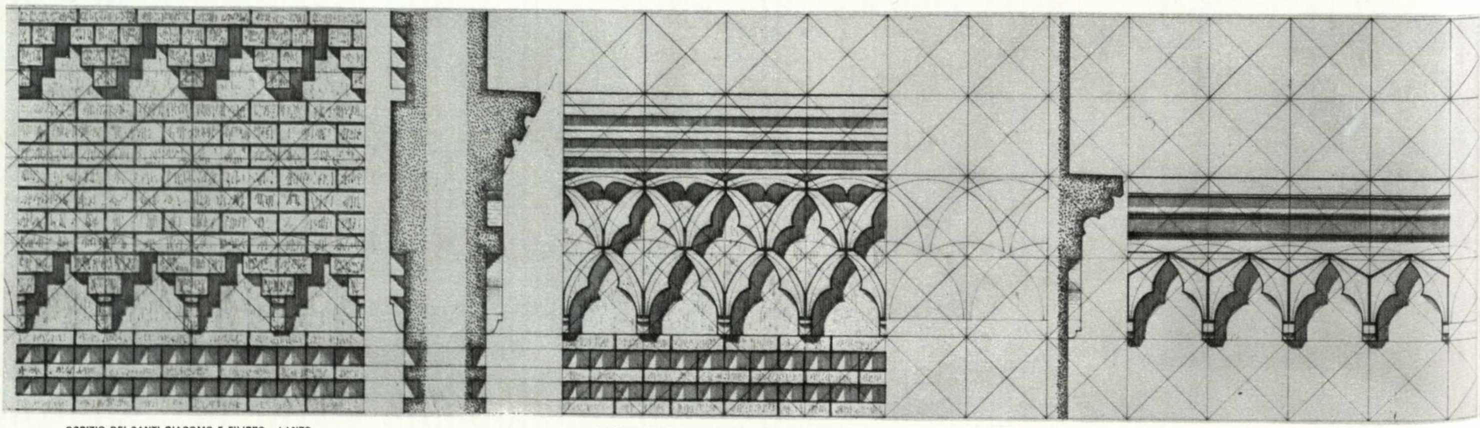
Ancora oggi, passeggiando per la « strata magna » di Ciriè, si resta fortemente impressionati dalla immagine di fervida vita, ch'è commentata o sottolineata dalla densità di negozi brulicanti di gente, dalle volte o dai solai lignei dei portici e dalla singhiozzante « skylinee », zigzaggante e continuamente spezzata delle « pantalere », ossia degli sporti dei tetti per difesa delle ornatissime facciate di terracotta (II, 1; figg. 11 e 12).

È immagine che il miracolo della genuina arte urbanistica rinnova qui, come ad Avigliana, come a Cuorgnè, altri cuori medioevali non ancora spenti. Scendendo dalle alte valli, ov'è tutto muratura lapidea, grigio plumbea, quaggiù si ha il primo incontro con una scena urbana padana, ove tutto rosseggia, dagli impiantiti fatti di mattonelle ai tetti fatti di coppi.

Sino a qualche anno fa, cioè prima d'interventi urbanistici incontrollati, anche la piazzetta di San Giovanni permetteva di rettamente gustare il carattere dei sagrati incornicianti l'architettura piemontese gotica. La grande « ghimberga », che fa da portale decorativamente ampliato della parrocchiale (II, 1; figg. 8 e 12), si ricollega alle quattrocentesche coeve architetture di facciata di Sant'Antonio di Ranverso e di Chieri. Questa « ghimberga » di Ciriè è una delle più semplici; ma è comunque scattante quale segno indicatore d'una funzione disimpegnata dai contenitori delle attività umane.

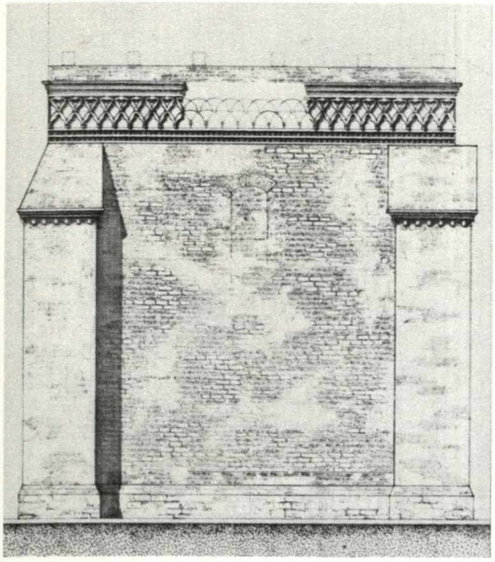
Il suo aguzzo disegno perentoriamente chiedeva che gli astanti entro il sagrato delimitato da pareti anche trasversali, quali quelle della demolita porta turrita e merlata (II, 1; figg. 6 ÷ 8),

II, 1; fig. 18.
Confronto di ornati laterizi lanzesi ed astigiani appoggiati su una canonica geometria di tracciamento.

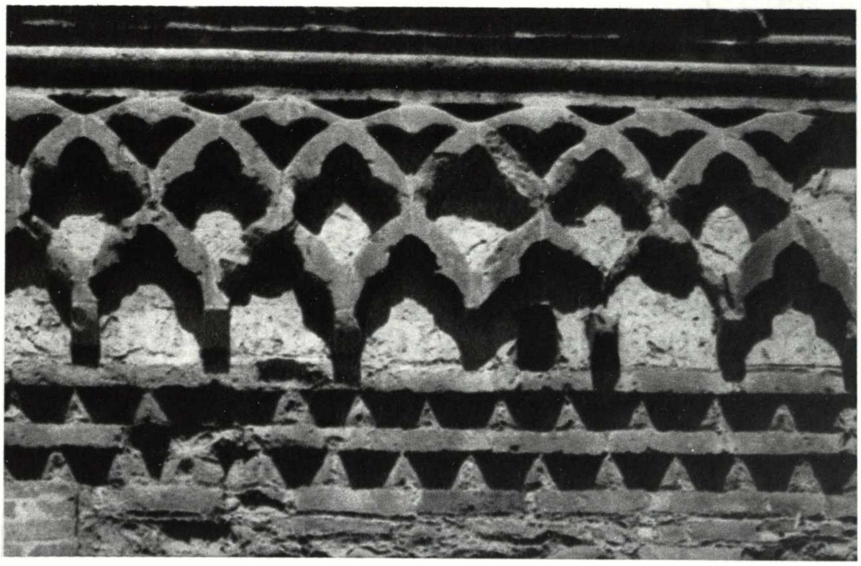

OSPIZIO DEI SANTI GIACOMO E FILIPPO - LANZO
OSPIZIO DEI SANTI GIACOMO E FILIPPO - LANZO
CASA DEL BORGO NUOVO - LANZO

18

16



17



volgessero attenzione al luogo di preghiera e scrigno di tesori d'arte (III, 4 e III, 8). L'interno che con quell'invito si conquistava doveva poi essere entusiasmante e dovrà e potrà ridiventarlo se un restauro filologicamente ispirato libererà le strutture originarie da uno dei più orribili restauri. Lo stile neogotico libresco, cui s'ispiravano i cosiddetti restauratori, impediva a quei pure valent'uomini (si pensi che gli orrori portano le illustri firme di Mella e Ceppi!) di leggere la struttura della forma vera.

L'eccesso sentimentalistico, ingannato dal concetto di policromia pittorica, non amava indagare l'occulta regolarità della geometria che muoveva la linea che fa colore.

L'attuale gusto della ricerca della «struttura dei messaggi visivi» da tempo mi ha imposto una sistematica disamina di quel meraviglioso mestiere che sostanziava l'immagine d'ambienti coperti dai sottili reticoli delle volte gotiche e foderati alla base da ornati che sembrano calligrafie e tuttavia non sono altro che costruzione dello spazio estetico.

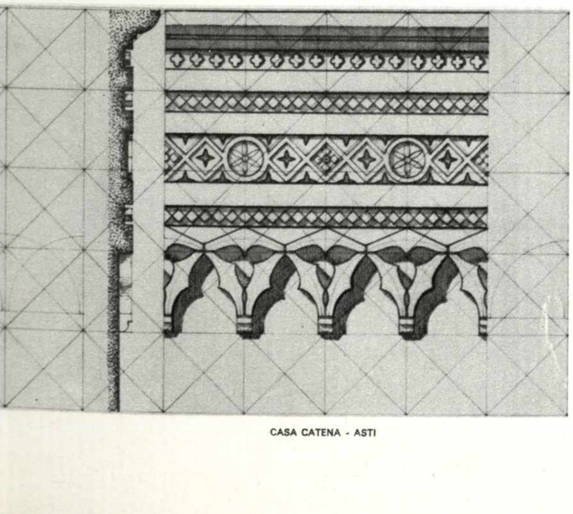
La autentica immagine medioevale gotica non è quella arbitraria e fasulla messa in circolo dalle fluide romantiche pennellesse degli scenografi teatrali del melodramma di cent'anni fa. Una severa regola di mestiere e di coordinazione teorica disciplinava le geometrie visibili ed occulte.

Tale regola va ristudiata con metodo classificatorio; e per additare quale possa essere siffatto metodo d'indagine narrerò come ho aggredito scientificamente le belle facciate esterne della chiesetta di Santa Croce in Lanzo, facendomi aiutare da Ottavio Riva (II, 1; figg. 15 ÷ 18).

Si tratta d'un rilievo conoscitivo (I, 8): un rilievo che comincia a demolire in disegno, virtualmente, le superfetazioni; cioè di una esplorazione delle visibili strutture (II, 1; figg. 17, 19 e 20), senza ancora fare uso dello scalpello e del piccone, la quale si traduce in un disegno dal quale emergano le esistite ma cancellate ritmature ed armonie delle opere nel loro attimo stilistico prestigioso.

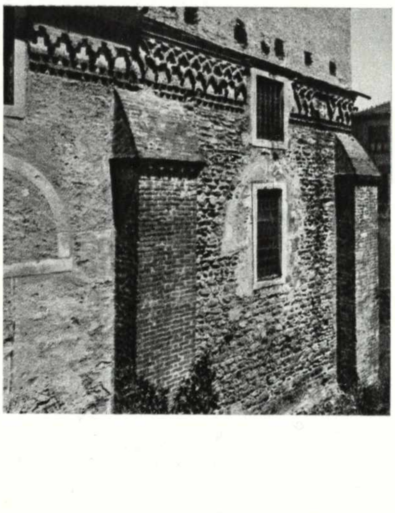
In Santa Croce il tempo felice fu quello gotico, subentrato a quello romanico quando l'edificio sacro s'intitolava ai Santi Giacomo e Filippo. Gli esami stilistici lasciano intravvedere quattro tappe: sec. XIII (la primitiva navata con abside semicircolare), sec. XIV (la nuova navata e l'abside quadrata coperta da volta ogivale e perciò contraffortata), sec. XVII (la ornamentazione riplasmativa del 1614 con finestre lunettate graffite sui fianchi), sec. XVIII (il campanile del 1776, sopraelevazione del presbiterio con volte del 1756-60 per accogliere l'altar maggiore castellamontiano o lanfranchiano forse recuperato dall'Eremo), sec. XVIII (la facciatina in stile neomedioevale in cotto, intonacata nel 1956).

II, 1; figg. 19 e 20.
La parete absidale e l'ingresso laterale di Santa Croce in Lanzo.

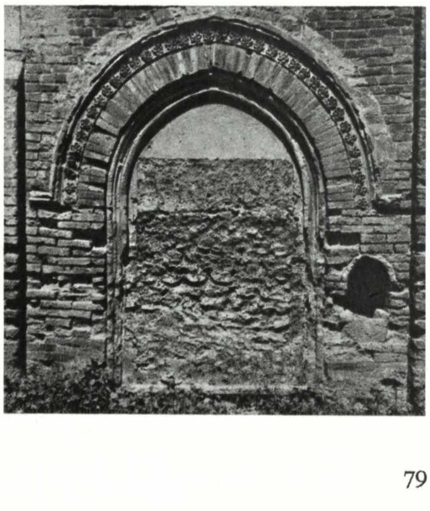


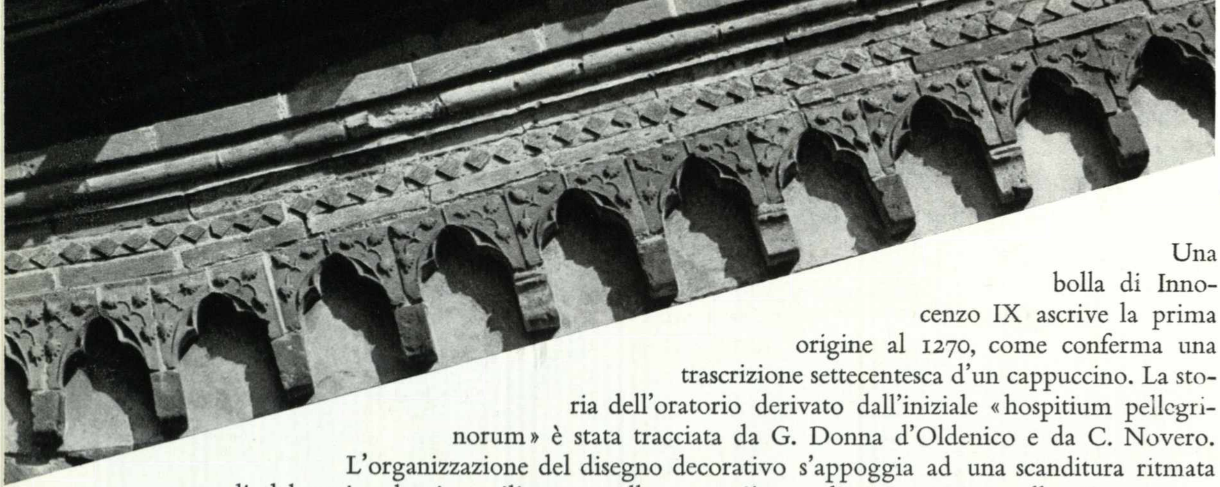
CASA CATENA - ASTI

19



20





II, 1; fig. 21.
Fregio in cotto sotto la pantalera d'una navata gotica a San Pietro di Pianezza.

Una bolla di Innocenzo IX ascrive la prima origine al 1270, come conferma una trascrizione settecentesca d'un cappuccino. La storia dell'oratorio derivato dall'iniziale «hospitium pellegrinorum» è stata tracciata da G. Donna d'Oldenico e da C. Novero. L'organizzazione del disegno decorativo s'appoggia ad una scanditura ritmata di elaborati archetti pensili, tanto nella parte più semplice quanto in quella più suntuosamente ornata; cosicché le esilissime lesene s'appigliano a punti armonici, non egualmente distanziati, del marcatempo ideale (quattro da nove spazi ed una da 13 battute). In ogni intervallo (intercolunnio) trovansi delle aperture con archetto rustico di scarico, le quali forse erano ornate da prefabbricati laterizi del tipo finestrella a doppia strombatura. Le anzidette battute orizzontali di spaziatura minuta le ritroviamo nella geometria occulta, la quale è un disegno quadrettato lungo indefinitamente ed alto cinque, entro il quale possono organizzarsi, come in una falsariga calligrafica, archetti intrecciati semplici ed a più strati. Se nell'epoca romanica (I, 5; figg. 5 ÷ 13) gli archetti erano lineari falci a sezione costante, nell'epoca gotica questi diventano a sezione variabile, perché vogliono imitare archi a due cerniere, e più spessi in mezzaria assimilandosi a foglie di lattuga modellate talora anche con chiaroscuro, quali bassorilievi (II, 1; figg. 17 e 18).

Ho accostato sulla predetta falsariga i due esemplari di fregi presenti in Santa Croce, un fregio ch'è nella casa a fianco della biblioteca della stessa Lanzo (I, 7; fig. 15) ed un'alta cornice in un palazzo astigiano. Così ho constatata la comune matrice d'un infinito numero di variazioni del tema ornamentale padano (ho trovato esempi anche a Monza e Milano); ciò apparendomi una stupefacente spiegazione della cangiante e pittoresca (ma ferma e matematica) genesi d'una ideazione formale ben tipica del gotico.

È quanto mai produttivo questo indagare i procedimenti di semplificazione, di tipizzazione e di normalizzazione usati dagli antichi nell'arte muraria, sia questa laterizia oppure lapidea. Già dissi che «vengono messi in evidenza non solo le regole consolidatesi nei varii stili, ma anche le eccezioni alla regola che hanno permesso la rivitalizzazione estetica delle forme; perché, come insegna l'estetica, la regola, cioè un processo automatico di adeguamento della caotica realtà a riordinare strutture piacevoli di quella stessa realtà non fa arte».

La terracotta ornamentale sapeva talora impreziosirsi cotanto da potersi presentare quale pura scultura, scultura da trespolo, scultura da ritrattistica, come a Caselle ove esistono i già visti due pezzi superbi (I, 8; figg. 4 ÷ 6) che andrebbero studiati e collegati con le più note e celebrate sculture del duomo di Chivasso.

È risaputo che della chiesa chivassese (della «cappella maggiore») aveva cominciato ad occuparsi Teodoro II, ma che due anni dopo (1425) morì lasciando il figlio Gian Giacomo in un mare di guai; per cui i Marchesi di Monferrato se ne disimpegnarono. L'inaugurazione avvenne nel 1429 con la consacrazione ad opera del Vescovo d'Ivrea, ormai in ambito sabaudo.

Caselle ebbe storia analoga a quella di Ciriè e di Lanzo. Il ricetto, detto «castrum» è già citato come giurisdizione d'un consortile tra i cui appartenenti spicca nel 1220 la famiglia Ducco («Dux»), la quale tuttavia si sbarazza dei propri allodi locali dopo non molto facendo donazioni al monastero femminile di Brione (I, 4; I, 5). Di alcuni diritti sul pedaggio di Torino, in Caselle nel 1234, Bonifacio di Monferrato investiva Sibilla Cane. La solita Margherita di Savoia, signora dei tre castelli, tra il 1306 ed il 1307 rimodellò il palazzo (III, 1; IV, 1), il quale così si affiancò al borgo strutturato, come quello di Ciriè, in quattro quartieri (di Porta Primiera, di Porta Nuova, di Porta Prati e di Ripafredda). A Caselle, ch'è il terzo borgo munito di castello citato nel documento dotale di Margherita di Savoia, nel quale nel 1300 si svolse la cerimonia del giuramento alla principessa sabauda presente il consorte monferrino.

D'una Signora di Caselle s'invaghì il trovatore Guglielmo de la Tour autore de «La treva» in un tema di femminino intervento diplomatico per condurre i cavalieri guerreggianti alla pace.

È il solito gustoso ritornello di moda letteraria e che non è nuovo in un'Italia che vide Giovanna d'Angiò e Eleonora d'Arborea fare tante prodezze meglio degli uomini. È il motivo che Christine de Pisan eternò splendidamente, nelle pagine alluminate di sua mano del suo libro «La Cité des Dames» per il Duca di Berry. In una delicatissima miniatura Christine rappresenta se stessa nel proprio studio intenta a ricevere la visita di tre gentildonne coronate: «Raison», «Droiture» e «Justice». Fuori della loggia la stessa Christine con cazzuola in mano costruisce il castello della città ideale aiutata da una di quelle coronate virtù.

Le proposte europee di Amedeo VIII, duca ed antipapa, e dei pittori piemontesi Jaquerio nella pienezza neogotica.

II, 2

La fettina triangolare di terra valsusina ch'è compresa tra la Dora Riparia e la Ceronda, sulla quale insistono Druent e Pianezza, trovava più facilmente accesso dalla via per Lucento, Altessano e Lanzo, che non da quella di Francia per Rivoli e Alpignano. Quindi partecipò più facilmente alla cultura della Stura lanzese, contribuendovi comunque in maniera attiva perché costituiva testa di ponte sabaudo entro un territorio d'ispirazione monferrina che intendevasi cancellare.

Siffatti fenomeni d'acculturazione marginale possono venire controllati frequentemente nello svolgersi della storia e sono sempre molto interessanti per chi ha curiosità di questo tipo.

Nella prima metà del Quattrocento tale porta d'infiltrazione artistica attraversando la Dora è evidentissimo. Nella prima metà del Cinquecento, invece, diventerà molto vistoso l'opposto flusso venendo giù dal Malone e dall'Orco, cioè da Chivasso (III, 2 e III, 3).

Anche geoidrograficamente parlando, la Ceronda sembra tagliare un deposito di deiezione che non si sa se attribuire alla Dora oppure alla Stura; e dall'opposta parte della conoide lanzese il Malone è altrettanto indeciso tra le propaggini dei depositi della Stura e dell'Orco (I, 2).

In siffatta prospettiva storica inseguiamo l'infiltrazione neogotica, di sapore decisamente piemontese e savoiarda spinta su da Torino e da Sant'Antonio di Ranverso ad opera dei pittori Jaquerio e dei loro mecenati, dapprima i Principi d'Acaja Savoia e poi il duca e antipapa Amedeo VIII.

I miliari del discorso jaqueriano lungo la Stura non sono molti, ma comunque interessanti e di risalto: in San Pietro di Pianezza, in San Giuliano di Rubbianetta, in una casa presso la porta d'Aymone a Lanzo, nella porta del borgo fortificato di San Maurizio, in San Giulio di Forno lemiese (VIII, 1).

Complementarmente si considereranno altre attività di pittori ai servizi della classe dirigente che s'andava trasformando di monferrina in sabauda, dacché l'eredità di Margherita Signora di Lanzo aveva dato l'avvio all'insinuazione nel territorio dei Savoia e degli Acaja sino al definitivo possesso nelle mani di Amedeo VIII.

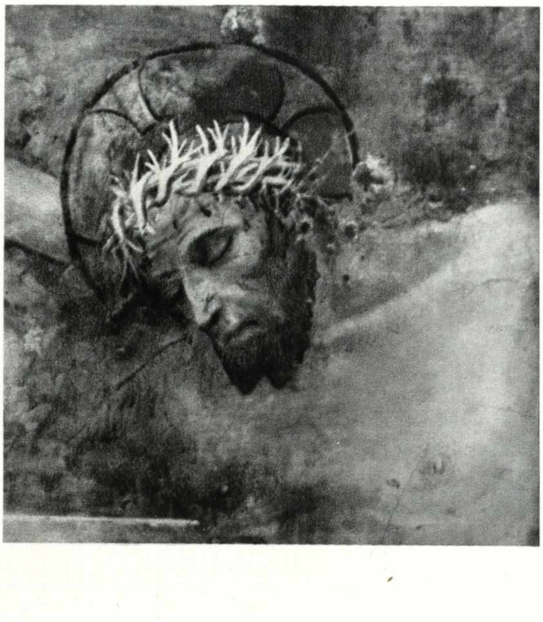
Primo duca ed anche per qualche tempo antipapa col nome di Felice V, quel personaggio d'eccezionale ascendente internazionale aveva ben chiare idee politiche ed artistiche.

I suoi predecessori del ramo principale e del ramo cadetto d'Acaja, purtroppo non sempre concordi ed amici anche sul terreno di guerra, avevano qua e là racimolato dedizioni di castellanie lungo la Stura che si traducevano in contratti bilaterali. Da una parte un contributo alla sicurezza militare e dall'altra la garanzia di libertà civiche come consolidatesi al tempo dei Monferrato.

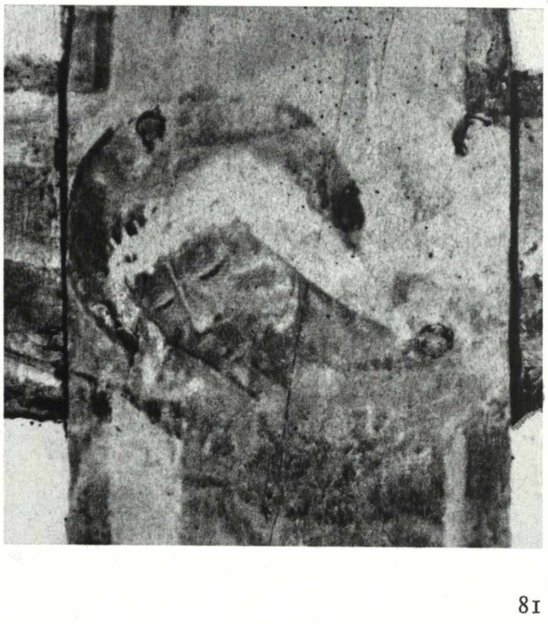
Gli «Statuti» («Statuta» da noi, in Francia «Plaits») erano davvero dei contratti interessanti; ne possiamo ancora leggere di trecenteschi nelle «Terre Veteris»: a Lanzo (1351, 1378, 1392) a Ciriè (1351, 1395, 1406) ed a Caselle (1310, 1337). Altri «privilegi» vediamo cominciare nel primo decennio del Trecento. Furono studiati da L. Cibrario e L. Usseglio.

Detti statuti, come guarentigie costituzionali, vennero sempre confermati da Amedeo VIII (a Lanzo nel 1398, a Ciriè nel 1407, a Caselle negli stessi anni). Egli sapeva che per possedere un territorio occorreva coabitare con la gente locale, accettando le consolidazioni giuridiche della convivenza maturate nell'ambiente; principio di governo che nel secolo successivo la machiavellica teoria politica dei principi rinascimentali, agenti nella sfera spagnolesca, fece scordare (IV, 3 e V, 3).

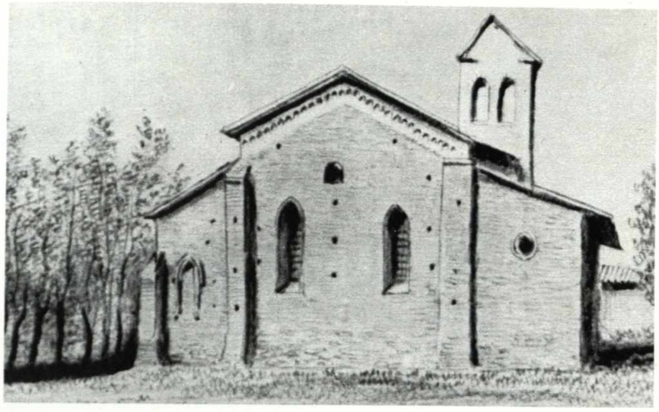
Amedeo VIII tentò di realizzare una sua proposta di stato alpino d'impostazione monarchica centralizzata in opposizione alla parallela esperienza elvetica di stato alpino d'impostazione federativa



II, 2; fig. 1.
Testa del Crocefisso affrescata in San Pietro di Pianezza da Giacomo Jaquerio (fotografia dello stato di conservazione nel 1934).



II, 2; fig. 2.
Testa del Crocefisso a tempera nel rovescio del legno di fastigio absidale di San Giuliano di Rubbianetta, nella fotografia C. Pia, 1881 (II, 2; figg. 4 e 5).



e tendenzialmente democratica. Il contraltare sabaudo opposto alla Svizzera nel panorama europeo fu un vasto ducato che andava da Ginevra a Nizza marittima, da Chambery a Chivasso; d'una dimensione enorme, dati i tempi ed i confronti coi trascorsi di dominio dei piccoli conti predecessori di Amedeo VIII. Forse egli aveva anche l'ambizione d'ulteriori ingrandimenti ad oriente, siccome fanno capire gli indizi dei matrimoni delle due figlie, una con Luigi d'Acaja e l'altra con Giacomo di Monferrato.

Come chierico, di vocazione tardiva in vedovanza, credette di servire la cristianità scossa dalle crociate (fenomeno dispersivo d'energie civili e di spirito evangelico) e turbata dagli scismi (altrettanto grave involuzione della amorosa missione pastorale dei potenti che avevano il governo spirituale del mondo) facendosi capo d'una fazione che ponesse ordine e riconducesse all'unità. La sua incoronazione in Basilea era affrescata nel duomo di Chieri, a Fenis ed a Ginevra. Rinunciò però presto alla vocazione, strana per un principe impegnato nel governo terreno; ed anzi abdicò anche da duca di Savoia e si ritirò a vita monastica nella quiete di Ripaglia. Presso il cuore del nido degli avi, chiudeva la sua vita in un dischetto territoriale di minimo raggio, dopo avere intravisto un cerchio d'infinita dimensione includente tutta la geografia allora nota (II, 2; fig. 16).

Come uomo di cultura ebbe una visione aggiornata e di qualità. Geneticamente il suo sangue aveva tutto ciò che occorreva allo scopo d'impostare una sua politica contributiva alla reviviscenza degli ideali artistici gotici entro il movimento che fu detto «neogotico internazionale»; infatti sua madre Bona era nata «di Berry» e sua moglie Margherita era nata «di Borgogna»; e si sa quale peso ebbe nello stile raffinato ed elegante del tempo la corte di quel vicino ducato.

Amedeo VIII principalmente si servì nel settore dell'arte di Giacomo Jaquerio e della sua numerosa scuola, prelevandola dall'eredità del Principato d'Acaja. Jaquerio è un astro riemergente nella storia della pittura del Quattrocento, dacché furono riscoperti e nuovamente compresi gli affreschi dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso.

Tale riabilitazione del pittore torinese, nella quale mi sono impegnato negli anni trenta e che ora è addirittura glorificazione con la monografia di Andreina Griseri, mi dà grande gioia. Sempre esulto, ogni volta che mi vien fatto di incontrare la sua maniera impressa in affreschi e statue oppure che si scopre qualche documento che illumini maggiormente la vita privata sua e dei suoi familiari.

È grande e bella cosa sapere che nel Medioevo le virtù del lavoro potevano dischiudere ad un uomo di qualsiasi classe le vie del successo. I pittori erano tra quelli cui più facile era la scalata sociale.

Dallo scritto del Rondolino nel 1897, quando ancora non era stata trovata la firma di Giacomo Jaquerio, alla ultima pubblicazione citata, si sanno ora tante cose dell'arricchimento pecuniario dell'artista. Tanto egli guadagnò che poté comprare case in Torino nei pressi di via Dora Grossa. Queste case sono persino state individuate. Vincenzo Borasi, al quale avevo suggerito la ricerca nella zona centrale della città d'allora presso S. Simone, ha messo in evidenza non solo la ubicazione, bensì pure le successive permute ed incrementazioni, per cui la figlia Agnesina divenne un ottimo partito per gli squattrinati nobilucci locali. Sposò un certo Giov. Pietro De Nicellis. Quel patrimonio svanì poco alla volta dopo il 1453 quando cessò il reddito di lavoro. Cosicché le case in zona pregiata furono vendute per comprarne di più modeste nella periferia cittadina. Quanto accadeva nel Quattrocento, accade ancor oggi.

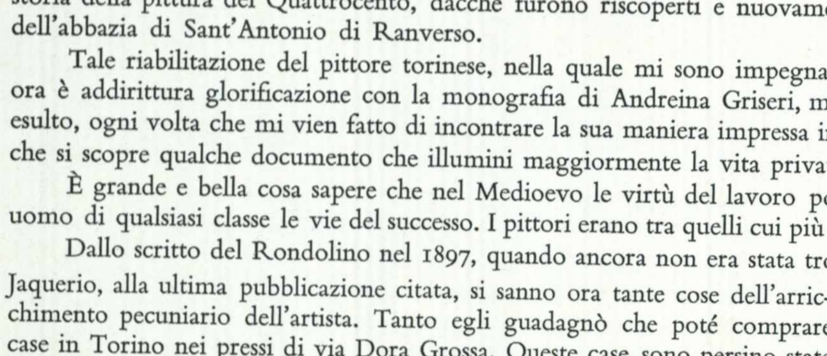
II, 2; fig. 3.
L'abside gotica di San Pietro di Pianezza (da C. Rovere) vista esternamente.

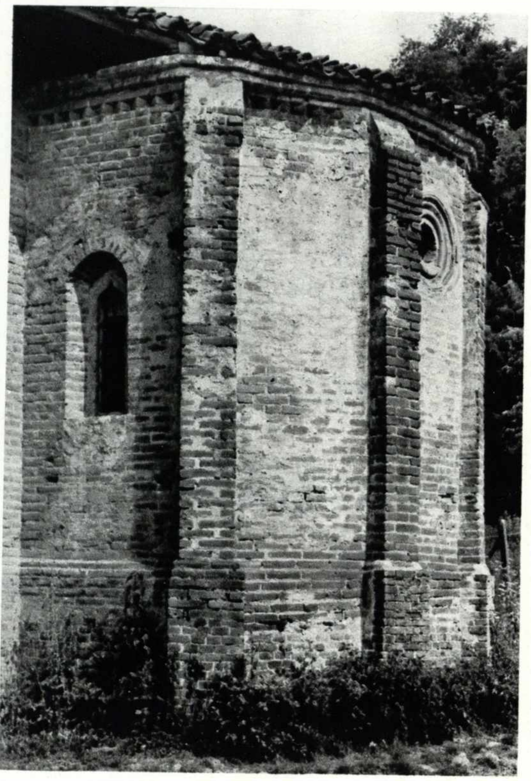
II, 2; figg. 4 e 5.
L'abside di San Giuliano di Rubbianetta, vista internamente ed esternamente.

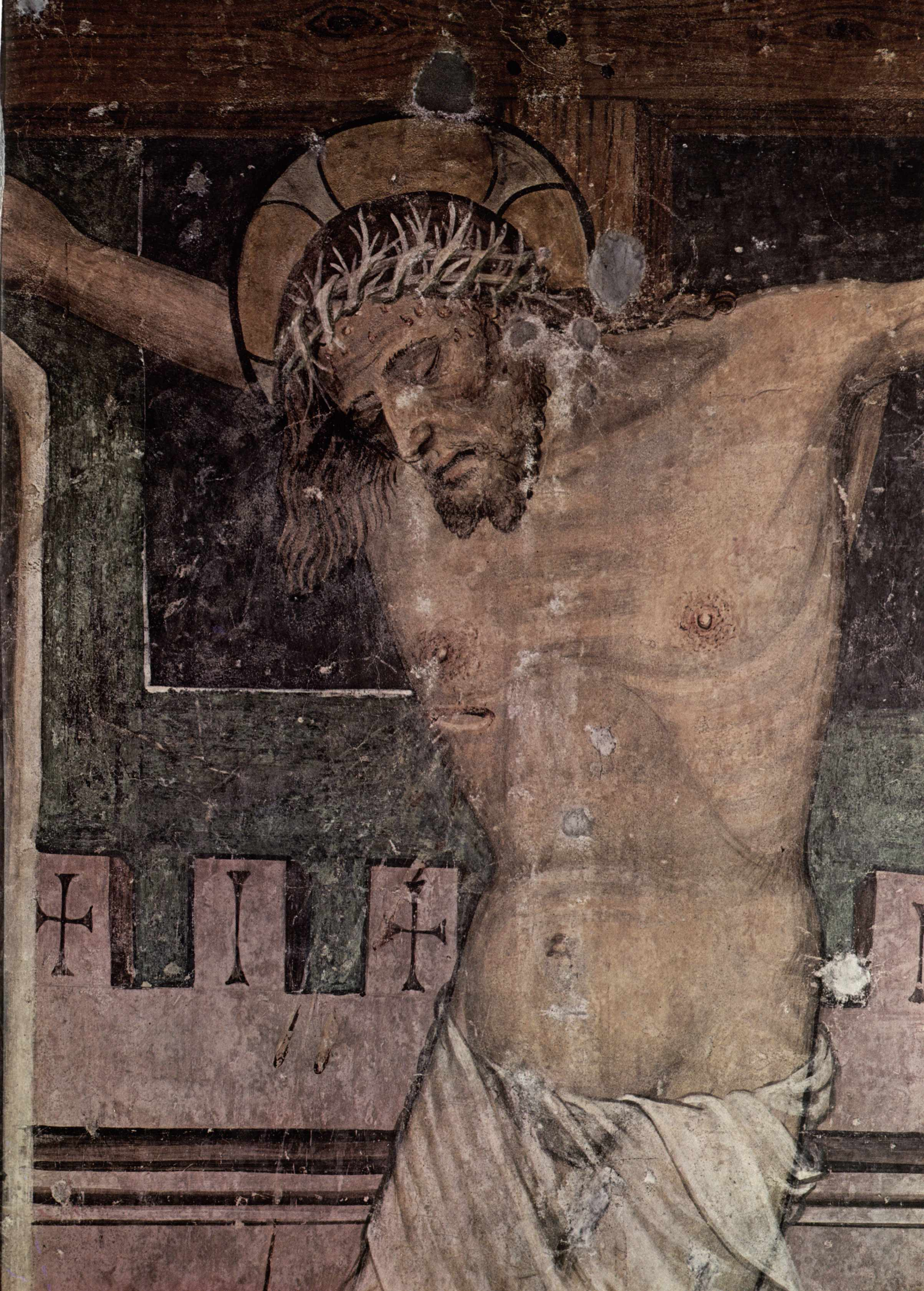
Nella tavola a fronte:
II, 2; fig. 6.
Particolare del Crocefisso affrescato sopra l'altar maggiore di San Pietro di Pianezza da Giacomo Jaquerio.

Nella pagina 84:
II, 2; figg. 7 e 8.
Sagome lignee a fianco del Crocefisso librato sull'altar maggiore di San Giuliano di Rubbianetta (II, 2; figg. 2, 4 e 5).

Nella pagina 85:
II, 2; fig. 9.
Busti di Apostoli nell'arco trionfale dell'abside di San Pietro di Pianezza, di mano di Giacomo Jaquerio.


4


5



Anche l'arte jaqueriana era un contributo alla dignità della politica sabauda. Dava prestigio ai governanti.

Visitando la campestre chiesa di San Pietro di Pianezza, che s'è considerata sotto altri aspetti nel periodo romanico (I, 5), si ha netta l'impressione del decoro sommo realizzatovi dopo la riforma dell'architettura della zona absidale (tre absidi quadrate a crociera, II, 2; fig. 3). Eugenio Olivero ha descritto nel '28 tutta la decorazione quattrocentesca allora in vista, descrizione sulla quale qui non torno avendone anch'io parlato al Congresso d'Asti del '35 e Andreina Griseri nel '68.

Ricorderò solo qualche bel pezzo cui sono legato da affetto.

Questo Crocefisso riprodotto a colori (II, 2; fig. 6) lo fotografai personalmente in nero quand'ero ancora studente, cioè quando giravo in caccia di cose piemontesi da rivalutare pedalando una bicicletta e portando sul portabagagli una di quelle cassette di legno con il panno nero che ora fanno ridere nei film muti. Ripubblico la foto cimelio per documentare la degradazione della pittura nonostante un restauro intermedio (II, 2; fig. 1).

Proponendone l'attribuzione jaqueriana (condivisa subito da Anna Maria Brizio), questo volto mi sembrava concludere al più alto limite le progressive conquiste della forma nel genere religioso, separabile qui dallo stile cortese che altrove, come nel castello baronale di Manta, Giacomo Jaquerio trattò pure con maestria ma su altro registro di genialità. Accostavo per i confronti la faccia emaciata e pensosa di Gesù Crocifisso, posto tra due finestre absidali sopra l'altar maggiore (II, 2; fig. 10), a quella del «Cristo risorto», ed a quella del «Profeta Davide», nel presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso, a quella del Gesù che porta la Croce e d'altro personaggio con elmo e lancia della sacrestia della stessa abbazia valsusina. Segnalavo che «lo spirito era ancora misticamente trecentesco, spirito che appunto in quell'epoca doveva venire a cozzare con la nuova corrente realistica quattrocentesca, ma sulla quale doveva conservare il sopravvento per parecchi lustri».

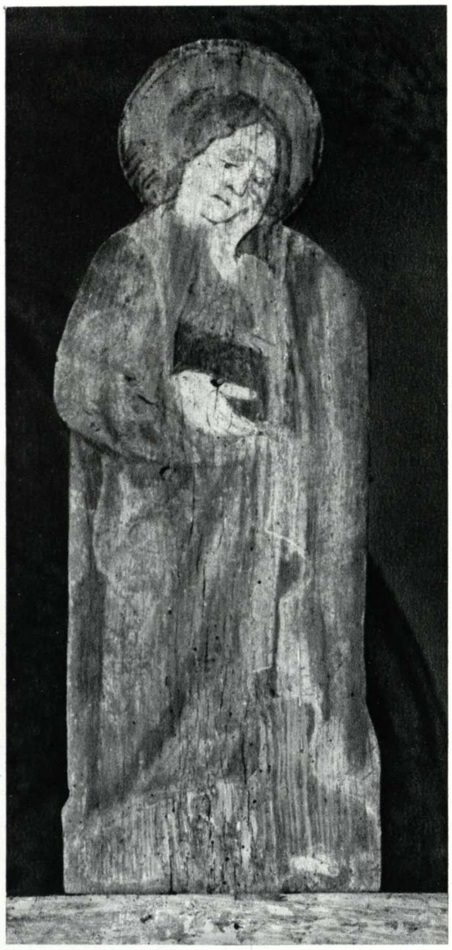
Infatti il modellato anatomico, già chiaroscurale con suggestioni coloristiche, si sovrappone ad una falsariga iconografica arcaica, dimostrando la peculiare caratteristica della gente della plaga alpina occidentale, non mai consenziente ad uscire dall'ambito della cultura centroeuropea compiacendo al sud. Il tocco del pennello è oramai smaliziato indice della sicurezza nell'espressione, tanto dei valori di contenuto psicologico quanto nei valori decorativi astratti.

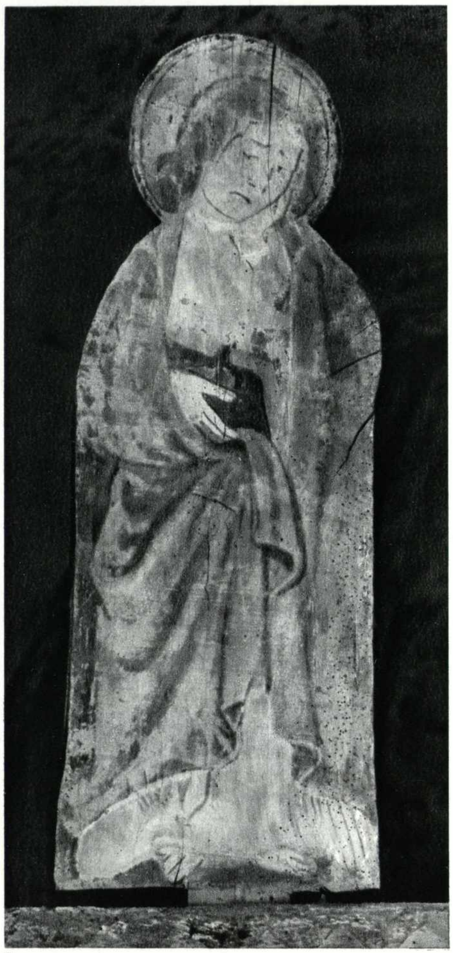
La rassegnazione edificante di chi è cosciente di compiere la volontà altrui ispirata ad un basilare destino di redenzione e che nel contempo soffre nella constatazione della incosciente malvagità umana, è il contenuto psicologico più rilevante.

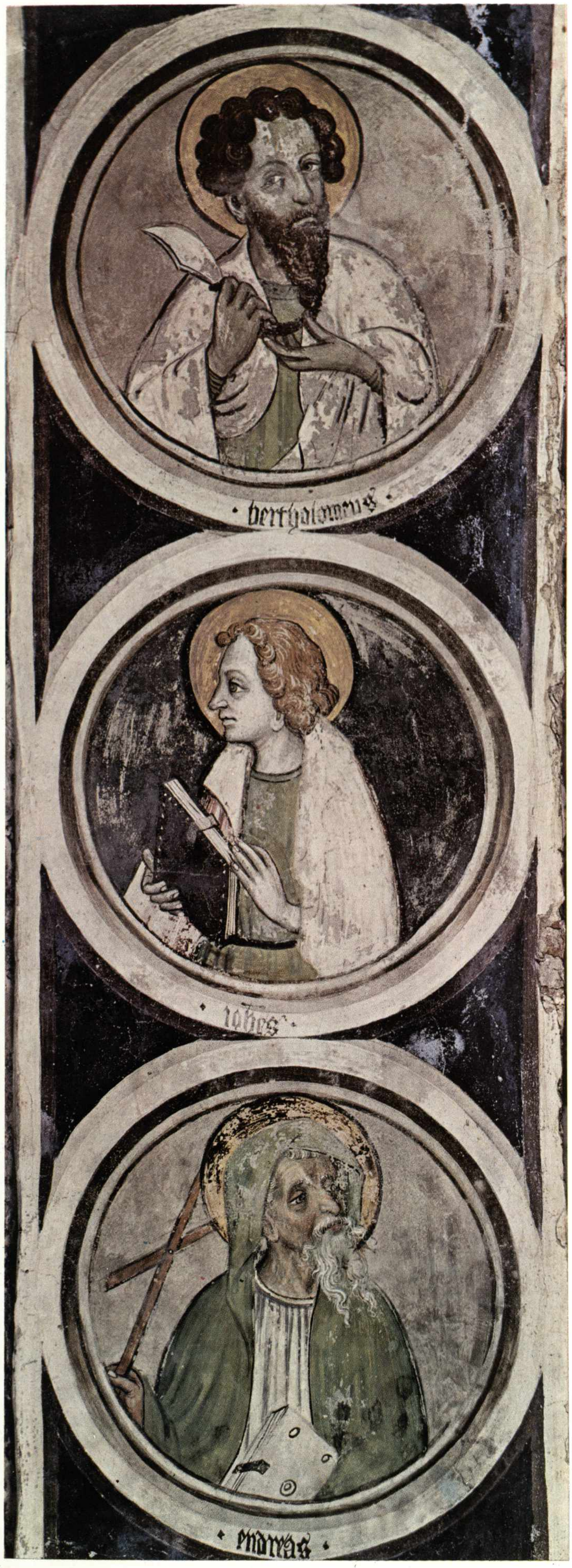
La organizzazione conformativa della geometria della composizione, semplicissima, e della compresente orchestrazione tonale della figura crocefissa e del fondale quadraturistico, fatto di rettangoli dalle tinte consuete della bottega jaqueriana (neri e verdi distaccati da filetti bianchi; rosati architettonici resi prospettici da linee nere; lignee terre rosse con venature brune; terre gialle rese radianti come l'oro per contrasti con altre campiture convenzionali prese ancora dai ricettari altomedioevali [I, 6], quali quello famoso del monaco Teofilo), sono il contenuto decorativo.

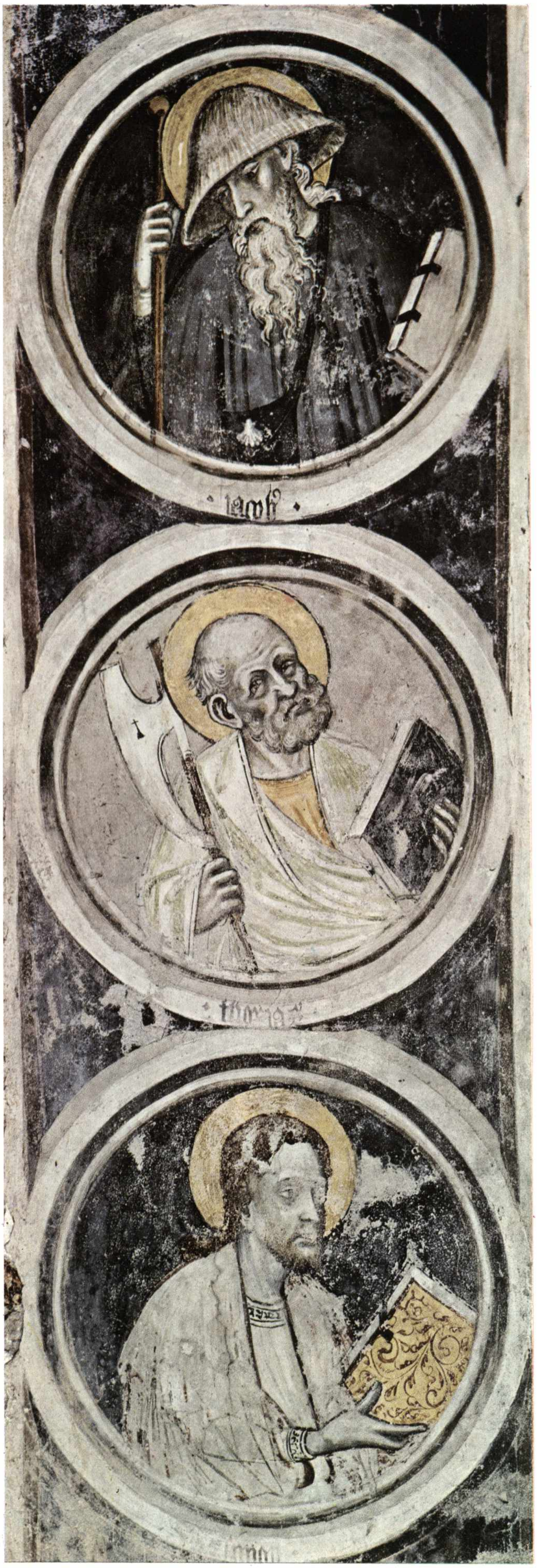
Il purovisibilismo critico, nonostante abbia coltivato prevalentemente questo secondo aspetto, ingiustamente tarda a comprendere la grandezza del pittore che a Ranverso si firmò esplicitamente torinese. Tuttavia anche il primo aspetto va considerato, perché Jaquerio fu impegnato responsabile d'una forte circuitazione di quelle «Biblae pauperum» figurative sulle quali si basavano i vescovi vicini a Felice V per rendere veridica una fede che stentava ancora a sradicare le credenze pagane. Tali cicli d'affreschi sulle chiese campestri intendevano costituire arte di comunicazione. Giustamente Andreina Griseri ha osservato che «Jaquerio aveva insegnato a non sovraccaricare i simboli della fede» ed ha ribadito che «mai cultura tanto eletta ed aristocratica era apparsa sottomessa a ragioni così popolari».

L'esecuzione degli affreschi di Pianezza sarebbe da datare 1440, se si segue il suggerimento di Luigi Mallé, mentre definisce conclusivo per Giacomo Jaquerio «il momento scarno e possente dell'affresco absidale in San Pietro»; quantunque dopo questo, cronologicamente, venga il ciclo di San Biagio a

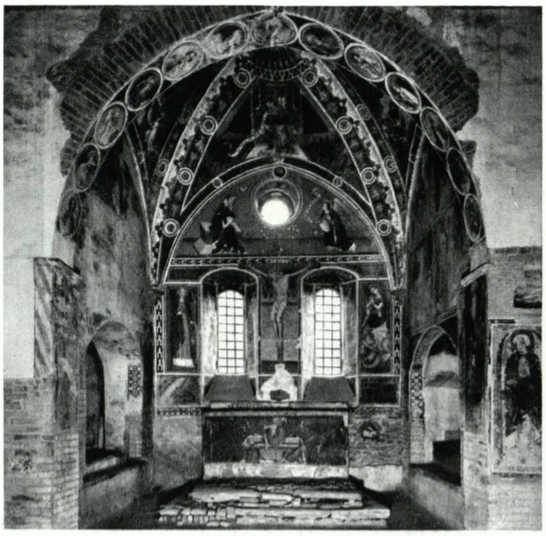

7


8


· berthalomeus ·
· iohes ·
· endreas ·

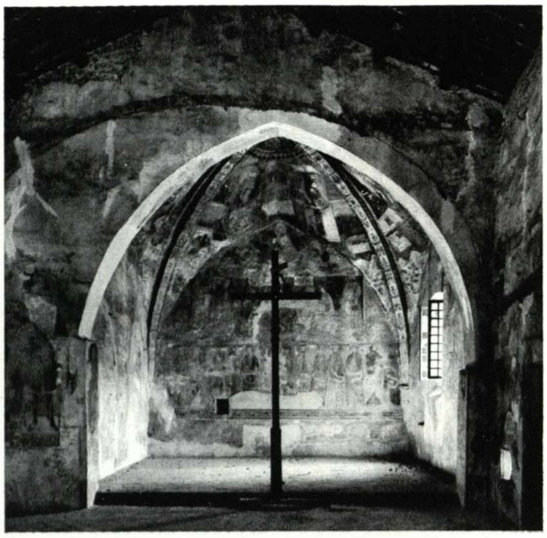

· iacob9 ·
· thomas ·

9



10

II, 2; fig. 10.
Il vano absidale di San Pietro di Pianezza affrescato da Giacomo Jaquerio.



11

II, 2; fig. 11.
La cappella di Santa Croce in Rocca Canavese, affrescata da anonimo della prima metà del Quattrocento.

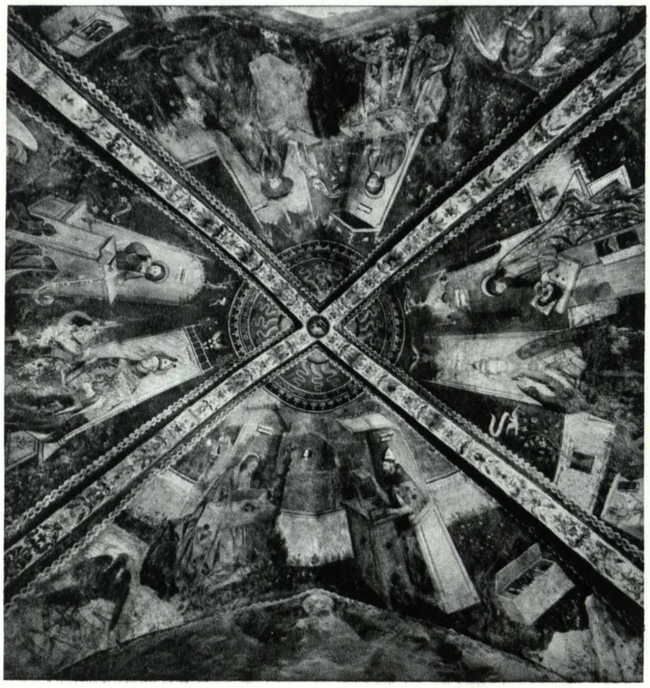
Ranverso « suo ultimo messaggio » nel '50, in un ambiente che lo vide pure gloriosamente muoversi negli anni '20-'30.

Sei affreschi del castello di Fenis, ch'io proposi d'aggiungere nel repertorio jaqueriano, sono di due periodi, uno anteriore a Ranverso e l'altro anteriore a Pianezza. Perché occorre rilevare due fatti importanti: che Giacomo Jaquerio era un titolare d'una bottega numerosa e che ritornava più volte negli stessi luoghi.

Era, non solo caposcuola (e guai a togliergli questo rango entro la pittura piemontese, livello che già dal '35 suggerii di considerare il punto più alto, l'acme dell'attività dei frescanti nostri, in ciò capovolgendo le ingenue tradizionali versioni progressistiche, valutanti eccessivamente la fine del secolo nel momento invero scadente di Canavesio) bensì anche un titolare responsabile d'una grossa bottega nella quale lavoravano parenti e colleghi e dipendenti minori, taluni dei quali scuciti quanto Giacomo d'Ivrea (I, 5); e quanto gli zii, i cugini, i nipoti, che Rondolino ed altri archivisti hanno fatto conoscere con i rispettivi nomi di battesimo e rapporti reciproci.

Il Nostro, era inoltre infaticabile viaggiatore ognidove del ducato ed anche fuori, come a Manta. Egli si fermava ad impartire ordini ed esempi, a correggere, a rinnovare la scorta dei cartoni da spolvero. Personalmente perfezionava i programmi di lavoro della bottega ambulante e frazionata in sezioni. Cosicché si spiegano quelle date apparentemente discrepanti entro ogni monumento.

S'ebbero persino dei manufatti prefabbricati e distrattamente collocati duplicati in sede. A Rubbianetta, ricetto fortificato davanti a Druent, aldilà della Ceronda in terreno ch'è ora chiuso entro la Mandria di Venaria, esistono, per esempio, delle tavole lignee sagomate al contorno e dipinte nel recto o nel retro. Per cui quattro immagini dolorose di San Giovanni d'Arimatea figurano inchiodate su un lungo e grosso trave che traversa a mezza altezza, alle imposte, l'abside archiacuta della chiesuola di San Giuliano (II, 2; figg. 7 e 8), costrutta nello stesso stile architettonico gotico piemontese di Sant'Antonio di Ranverso e della parte posteriore di San Pietro di Pianezza (II, 2; fig. 3).



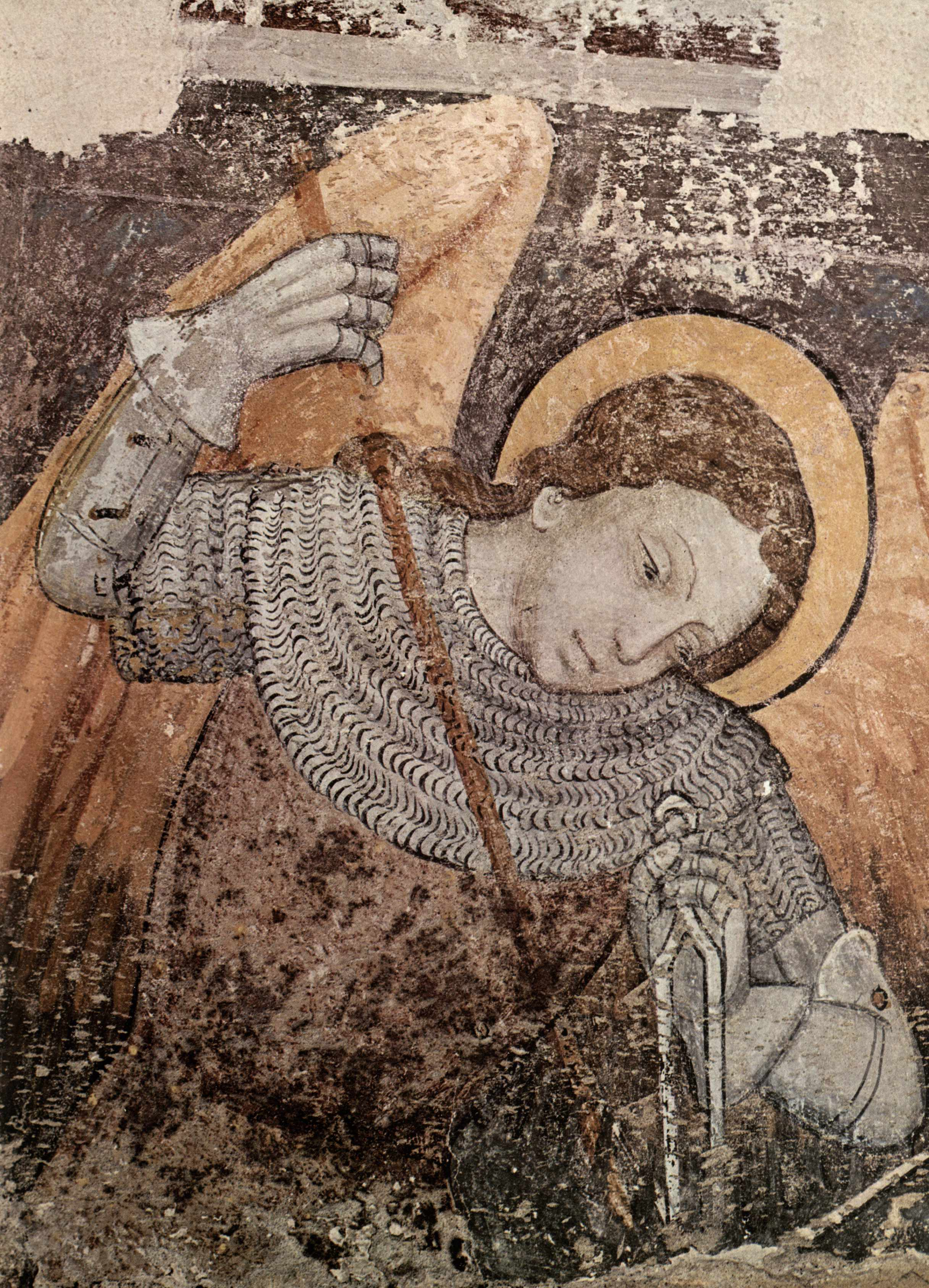
12

II, 2; fig. 12.
La volta a crociera del presbiterio di Santa Croce in Rocca Canavese, con le coppie di Dottori ed Evangelisti.

Anche il retro della lignea croce che sta piantata in mezzaria dell'architrave sbarrante il presbiterio tra le due figurette ritagliate, presenta la dipintura a tempera d'un Crocefisso, ma talmente sbiadito che s'è dovuto ricorrere ad un dagherrotipo Pia della Sovraintendenza alle Gallerie del 1881 per capire che trattasi d'altra sconosciuta ed inedita opera del maggiore Jaquerio (II, 2; fig. 2).

Nella tavola a fronte:

II, 2; fig. 13.
L'Arcangelo Michele affrescato da Jaquerio su un pilastro di San Pietro di Pianezza (non ancora tutto liberato dall'intonacatura coprente).



Nel recto di questi due assi incrociati, aventi sulle estremità dilatate dipinte quattro borchie quadrate e piramidali, era presumibilmente applicato un Crocefisso scultoreo molto più antico, quivi portato in segno propiziatorio dai Provana di Leynì, cui apparteneva tanto il ricetto di Rubbianetta quanto il luogo fortificato di Pianezza. Secondo Carpano dice, nella sua piccola guida delle valli, che nella chiesuola esisteva « un crocefisso in legno di molto pregio con il Cristo dipinto ritenuto il più antico del genere di tutto il Piemonte »; ma è un'informazione che non aiuta altro che a ritenere che, come la conformazione periferica stessa del supporto dipinto sul retro suggerisce, fosse un oggetto dugentesco; mentre aggiunge mistero il fatto che il lobo superiore della croce è murato per un tratto entro l'arco acuto trionfale (II, 2; fig. 4). I documenti parlano della chiesa già nel 1264.

Comunque i tratti somatici dei volti e la disinvolta grafia, che somiglia a quella delle sinopie, depongono in favore della mia attribuzione (condivisa da Griseri e Romano).

Come più tardi le predelle delle pale d'altare, così queste cosucce di minore formato servono alla critica per penetrare in profondità nella personalità degli autori. Dopo una prima perlustrazione nel settore dei capolavori di maggiore prestigio e di più elaborata finitura, giova un secondo passaggio sulle opere minime. Per intenderci, dedico al problema la riproduzione di sei medaglioni dell'intradosso dell'arco trionfale del presbiterio di San Pietro di Pianezza (II, 2; fig. 9). Sono la metà della serie raffigurante gli Apostoli.

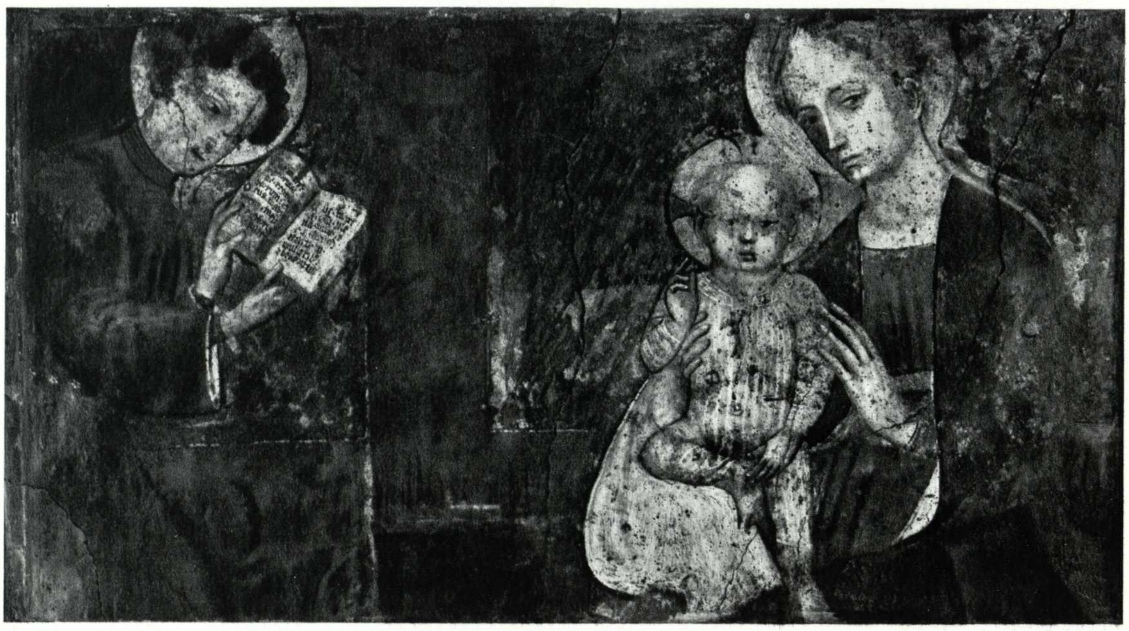
Ma i piccoli medaglioni sono pretesti per ritrattare dal vero e forse anche per autoritrattarsi. Si vedano il vivace e astuto vecchietto che va sotto le spoglie di Andrea e l'altro cogitabondo ed autorevole canuto che gioca il ruolo di Giacomo. L'uno ha sopra la tunica bianca un mantello olivastro che gli ricopre anche il capo nervosamente modellato e chiaroscurato; l'altro porta veste e sopraveste nere e si protegge il capo, più terreo ma altrettanto aristocratico, con un ampio feltro orlato di ricami; ambedue debbono essere della équipe dei pittori che si prestano vicendevolmente come modelli. Si consideri inoltre Simone, di tre quarti nella piena vigoria del quarantennio; ha tutta l'aria d'essere uno che ha dimestichezza con gli uomini di corte ducale.

I medaglioni, se nel dettagliato esame contribuiscono alla gioia dell'occhio, nel disegno compositivo d'insieme hanno una specifica funzione d'ausilio liturgico: costituiscono la dovuta introduzione alla sacralità del presbiterio (II, 2; fig. 10), se illuminata di Spirito Santo (come lo sono i Dodici dalla colomba ch'è nel tredicesimo tondo di chiave in sommità) e risuonano nella volta a crociera come anelli di catena che cintura lo spazio architettonico (perché le ogive florealmente ornate sono fiancheggiate da geometriche patere ritmicamente distanziate).

La volta di questo presbiterio è stata dalla critica distaccata dall'opera del caposcuola; forse troppo: perché la orchestrazione era tenuta da una unica direzione responsabile e saggissima.

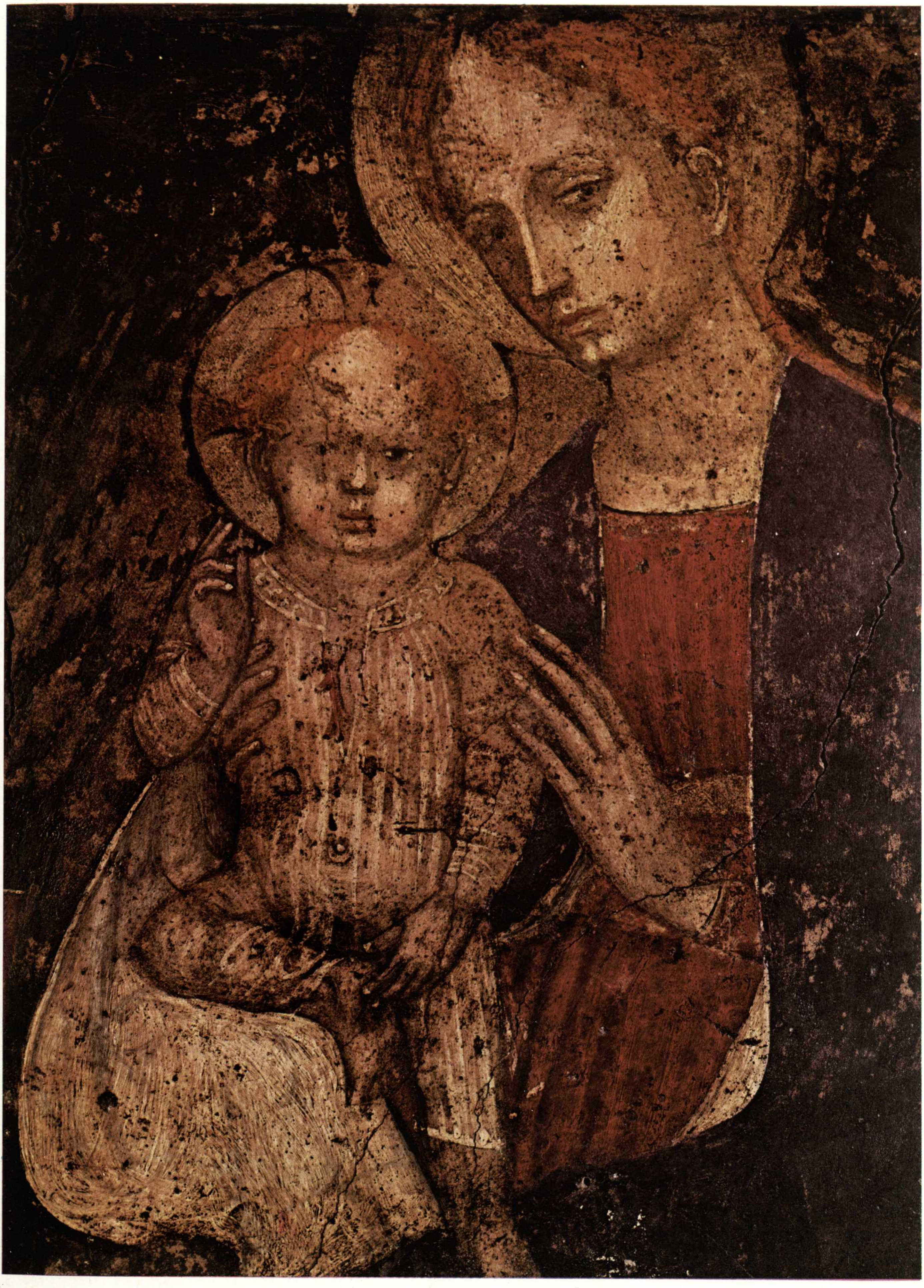
Un salto a Rocca Canavese (II, 2; figg. 11 e 12), per contrasto potrebbe dimostrare cosa significhi l'assenza del direttore dell'orchestrazione architettonica generale. A Rocca, in Santa Croce, sono presenti una miriade i personaggi e gli elementi messi in opera da una équipe coeva forse lombarda, ma scucita nel suo insieme ed inesperta nelle parti elementari.

Infatti i quattro spicchi della volta a crociera (descritta accuratamente da E. Olivero, da R. Amerio e da A. Griseri) raffigurano a due a due gli Evangelisti ed i Dottori della Chiesa; ma quelle coppie di cattedre sgangherano lo spazio architettonico e turbano persino l'occhio indifferente al verosimile (II, 2; fig. 12).



II, 2; fig. 14.
Residua parte d'un ciclo d'affreschi jaqueriani in Lanzo: la Madonna con il Divino Infante e San Giovannino.

Nella tavola a fronte:
II, 2; fig. 15.
Particolare d'una parete affrescata da Giacomo Jaquerio presso la Porta turrita di Lanzo: la Madonna.



Desidererei che di Giacomo Jaquerio si apprezzasse tutta la globale personalità, travolgente nel disegno totale ogni elemento costitutivo, e perciò capace di quella «concinnitas» ch'era la regola di prova e controprova della totale «simethria» degli antichi ricettari estetici.

Un dettaglio nell'intradosso d'un arco della navata (rimesso in luce coi recenti restauri di Noemi Gabrielli, ma inedito) a distanza dal presbiterio conferma l'impostazione unitaria dell'orchestrazione forse voluta dal capobottega in una delle sue ultime operose soste a Pianezza. Si tratta d'un ineguagliabile Arcangelo Michele (con ali gialle che paiono d'oro come l'aureola diafana ed eterea, sfondante sulle solite quadrature jaqueriane verdi-bianco-nere) d'una dolcezza indicibile, perché non solo egli è bello di fattezze anatomiche quasi effeminate, ma bensì è pudicamente addolorato del mestiere disimpegnato di carnefice del Drago, d'un essere del Creato purtroppo mostruoso e malefico (II, 2; fig. 13).

Esiste sempre nella maniera jaqueriana una vena di poesia, soffusa dalle forme visibili, trasmessa alla fruizione delicatissimamente. Le «parole» sono appropriate a questa funzione rettorica voluta dall'azione pastorale e liturgica.

Ecco (II, 2; fig. 14) un chiarimento pratico con quell'opera di Giacomo Jaquerio che osai presentare agli studiosi della Società Piemontese di Belle Arti nel 1965. Si tratta d'un frammento di decorazione parietale in una sala attigua alla porta turrita d'Aymone in Lanzo. Soggetti sono: la dolce Maria, seduta; un Gesù che sembra un piccolo nume pantocratore severo e benedicente, simile a quelli di Barnaba da Modena; un Sangiovannino, che vestito da chierichetto purpureo ed aureolato legge in un messalino l'Ave Maria. Manca forse un personaggio testimone della parola divina che simmetrizzasse sulla destra il cuginetto dell'aspettativa biblica. La fascia rossa su fondo verde lascia comprendere che qui mancano alcuni pezzi della composizione (per esempio le estremità inferiori dei corpi e la cattedra che un oculato restauro potrebbe rimettere in evidenza).

È una lezione di mariologia ai tempi di secessioni eresiali ed alle porte di zone valdesi. Ma è anche un esemplare modo d'avvicinarsi all'argomento senza il solito compiacimento degli artisti rinascimentali per la bellezza anatomica dei putti e per la spensieratezza puerile dei due più giovani protagonisti della rappresentazione sacra.

È una scena veramente pervasa di pietà religiosa recitata sottovoce; in punta di piedi, come il Battista giovanetto, futuro predicatore nel deserto della divinità di Gesù, è qui compunto annunciatore della santità della Vergine, madre di quel Dio vestito della minuscola tunica trasparente, e che, per l'aureola quadrilobata e cruciforme, per la forma tondeggiante e frontale del volto e per la posizione verticale d'una sola gamba, assume la funzione di cardine di simmetria dell'azione catechistica.

Contribuisce all'aura di trepidazione narrativa il fine e quasi calligrafico volto della Vergine, col naso aristocratico e col mento appuntito girato di tre quarti, ch'è lievemente reclinato a protezione del Figlio e che mostra compiacimento per la ultraterrena avventura scaturente. Anche la purissima mano della Madonna s'accosta in significato protettivo al Figlio ed accentua il significato musicale dei ritmi calligrafici, i quali, sotto un chiaroscuro ed un colorito d'anticipazione rinascimentali, contrappuntano il bel dipinto a mo' di filigrana gotica e trecentesca (II, 2; fig. 15).

Faccio appello ai ricordi di chi è stato nel presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso ed ha già ammirata la composizione lodativa della «Madonna in trono» della parete di sinistra, quella opposta agli ingressi della Sacrestia ov'è la «salita al Calvario». Porterà negli occhi e nel cuore la celestiale figura tunicata di verde smeraldo ed ammantata di nero, nei cui panni i risvolti delle fodere bianche disegnano calligraficamente un lievitante gioco neogotico. Una dilatata eco del calligrafismo internazionale si diffonde come una musica gregoriana insistente ai fianchi e nel fastigio della costruzione che accoglie in nicchia il trono ed entro la quale musicale ed immensa uccelliera s'aggirano esili filiformi angeli con ali e tuniche candide quanto i petali dei gigli.

È la gloria di Maria, quale si addiceva a funzioni pontificali di Felice V sulla via di Savoia. Mentre, qui a Lanzo, il commento di Sangiovannino è un'introduzione mariana; ancora più convincente e testimoniale delle più consuete evangeliche «Annunciazioni».

Giacomo Jaquerio aveva di queste pennellate delicate di catechesi ispirata ad una teologia esperta e matura. La psicologia, più che l'anatomia, era realistica.

La psicologia sempre conduceva alla spiritualità dell'uomo; condannando la bestialità, ch'era sottintesa e mai posta sotto gli occhi dei fedeli. Il contrasto tra la spiritualità umanistica delle tentazioni di Sant'Antonio a Ranverso mette in evidenza la paternità di Giacomo, la quale invece si deve escludere laddove la trivialità si fa troppo evidente, come nelle tentazioni antoniane di Pecetto che ho illustrato nell'antologia chierese.

Di questo clima d'umanesimo cristiano, quanta fu la responsabilità positiva di Jaquerio e quanta quella di Amedeo VIII e dei suoi consiglieri religiosi durante il provvisorio pontificato, non è ancora stato detto; ma è argomento da studiare.

È problema aperto perché del reggitore secolare s'è fin troppo esaltato il significato determinante per la storia del ducato ed invece finora s'è guardato con sospetto alla sua intrusione nelle cose della curia romana in un tempo di profonda crisi dopo Avignone (II, 2; fig. 16).

Il favore della bottega jaqueriana presso gli umili della periferia plebea, è anch'esso un problema proposto ma non concluso. Può giovare in proposito un ciclo di affreschi fatti dipingere sui muri e sulla volta a botte dell'abside d'una cappella romanica a Forno di Lemie (I, 4; figg. 3 e 6).

Questi dipinti sono stati eseguiti nel 1486 su ordinazione di certi fratelli Amedeo Antonio e Giovanni Goffi, gestori delle miniere di ferro e cobalto, come dice la dedicatoria (II, 2; figg. 17÷21). Li avevano segnalati in modo vago una fotografia di Nigra ed un cenno dei fratelli Vaccarone nelle due ottime guide delle Valli del Lanzo, rispettivamente del 1904 quella del Club Alpino Italiano con la illustrazione inserita in un capitolo di Ferrettini, e del 1914 l'altra, ma i regesti critici continuano ad ignorarli.

Sembra che l'iscrizione, consultata ora con Andreina Griseri e Padre Gasca, voglia indicare il maestro pittore, ma il nome è stato abraso. Chi poteva essere? Certamente, lo stile lo dice, uno della bottega jaqueriana nella fase della decadenza.

Si potrebbe rispolverare il libro già citato di F. Rondolino, ch'è zeppo di nomi della famiglia Jaquerio; oppure quello di G. Ranieri che ha presentato recentemente la figura d'un omonimo Jacopo Jacherius da Niella, stato attivo nel Trecento alla certosa di Casotto ponendo nuove ipotesi sull'origine della famiglia che Rondolino faceva torinese; oppure ancora, caso più interessante, l'articolo su «Il Risveglio del Canavese» di C. Novero. Quest'ultimo ci offre più speranze di successo poiché parla di jaqueriani in quel di Ciriè.

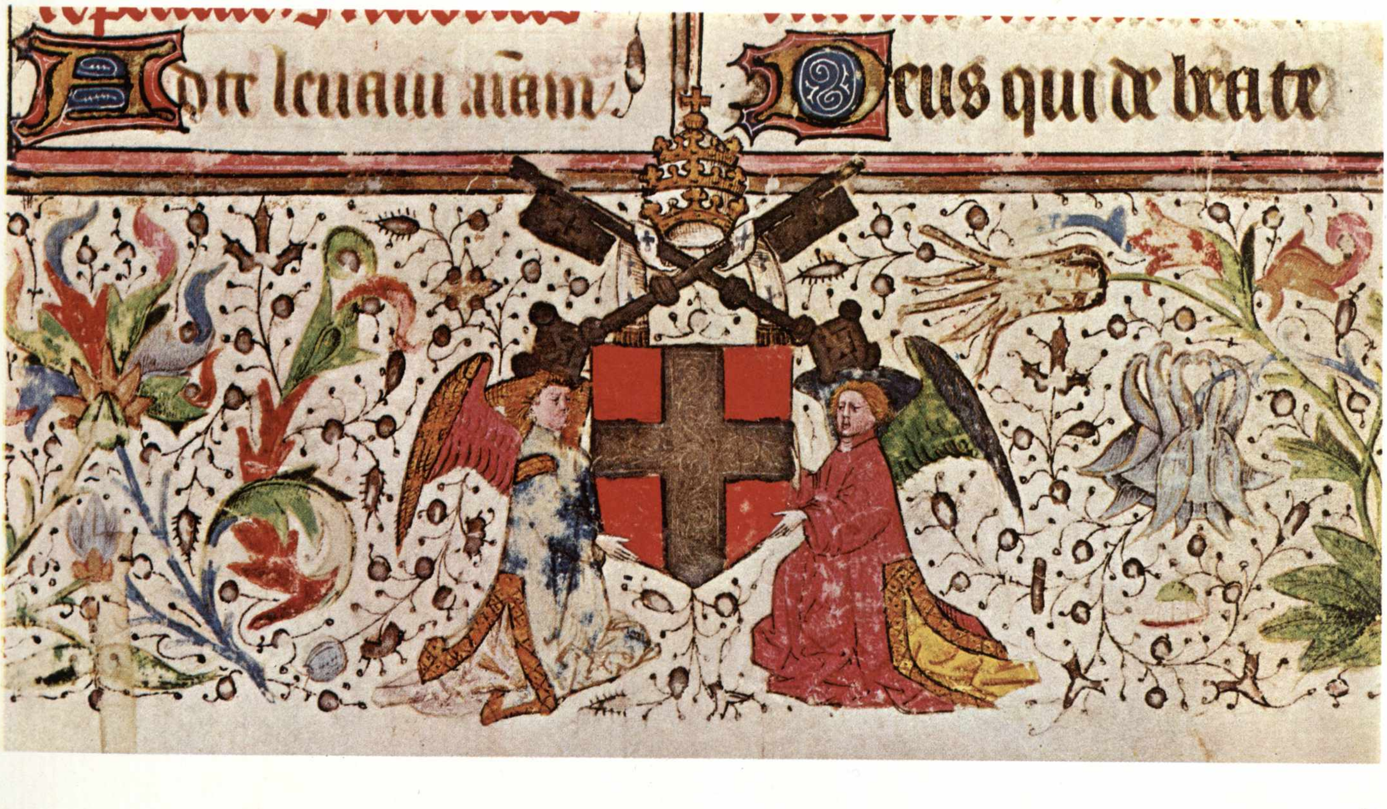
Poiché Giacomo era morto senza lasciare figli maschi, oltre quell'Agnesina della quale abbiamo vista la vita come nobildonna, la traccia potrebbe trovarsi inseguendo il fratello Matteo, il quale pure avviò all'arte i propri figli Giovanni, Giacomo (morto nel 1494) ed Antonio.

Di Giovanni si sapeva che nel 1427 lavorava già per Ludovico di Savoia allestendogli stemmi e stendardi; dei figli suoi Francesco e Giorgio si sa che Giorgio lasciò un figlio di nome Giovanni, ch'ebbe dimora in Ciriè, ove teneva «feudo perpetuo d'una pezza di sedime con tavole 16 situata nel quartiere del Castello (12 aprile 1530)». A sua volta un figlio di Giorgio, Giovanni Antonio, è annoverato tra i possessori di terreni presso la chiesa di San Martino (I, 4 e II, 1).

Saranno stati Giovanni e Giorgio a servire i Provana, vice castellani nelle alte valli?

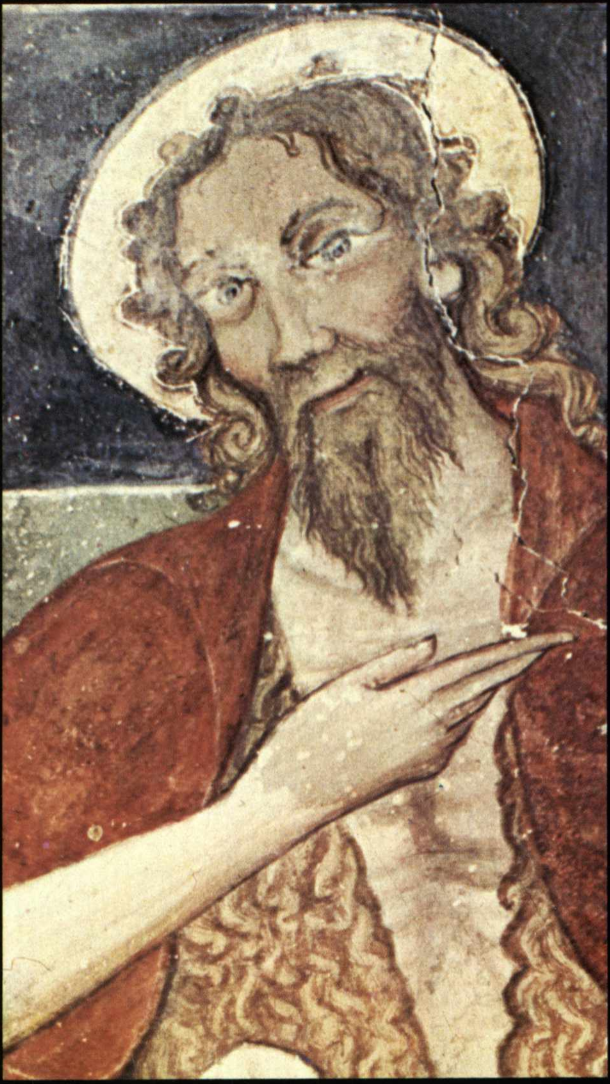
C. Novero ricorda che lo stesso grande caposcuola risulta essere stato pagato di ventitré fiorini nel 1428 per avere dipinto le insegne del Duca Amedeo di Savoia sulle porte del ricetto locale; cioè salirebbero a cinque i motivi per vedere la bottega jaqueriana muoversi sui luoghi della Stura di Lanzo ove la politica ducale di Amedeo stava tessendo la rete di interessi piemontesi importanti.

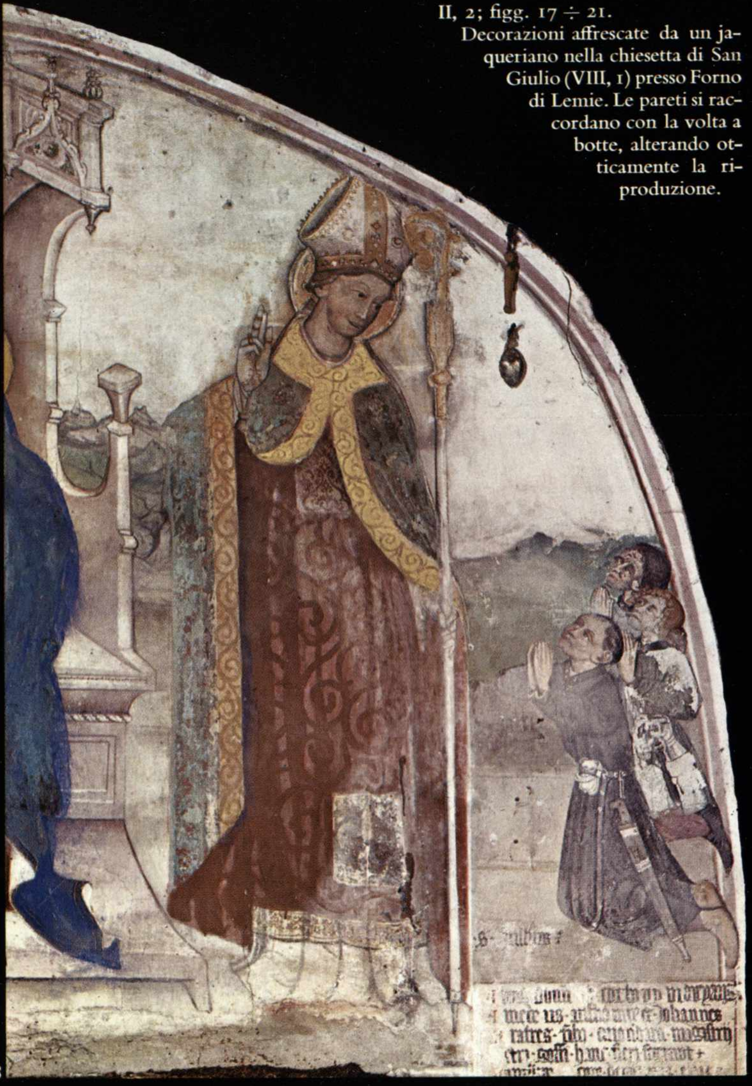
Questa decorazione di San Giulio nell'interessante paese a struttura, anziché agraria, minerario-metallurgica del Forno di Lemie, della quale ho già fatto cenno e che riprenderò più avanti con i suoi caratteri speciali (II, 4 e VIII, 1), era un autentico «nuovo testamento» dei poveri e dei lavoratori, immigrati dal bergamasco. Sul fondo sta una Madonna in trono, Santa Lucia, un Santo ignoto e San Giulio in abiti vescovili in atto di benedire i tre piccoli membri della famiglia Goffi inginocchiati. Sulla volta a botte, spaccata in due da una striscia ornamentale nella quale s'incastonano tre me-

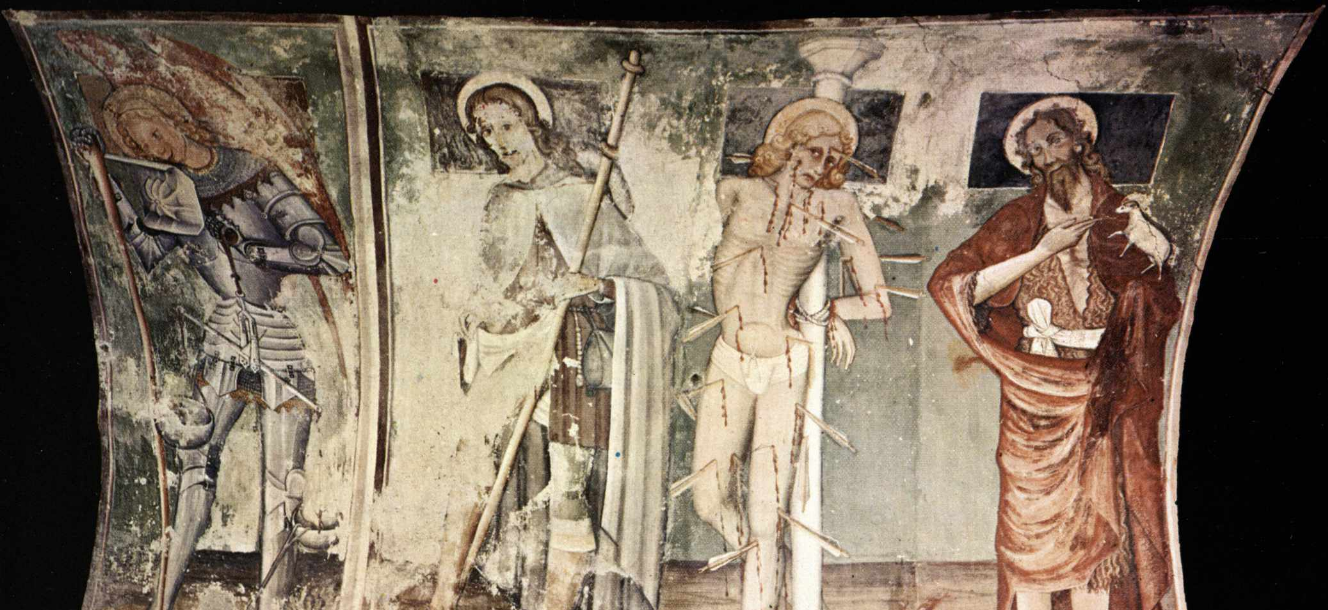


II, 2; fig. 16.
Dettaglio di una delle otto pagine del messale di Felice V sulle quali è miniato lo stemma speciale di Amedeo VIII, sormontato da tiara pontificia e da chiavi di San Pietro; tra il 1439 ed il 1448. (Archivio di Stato, Torino).

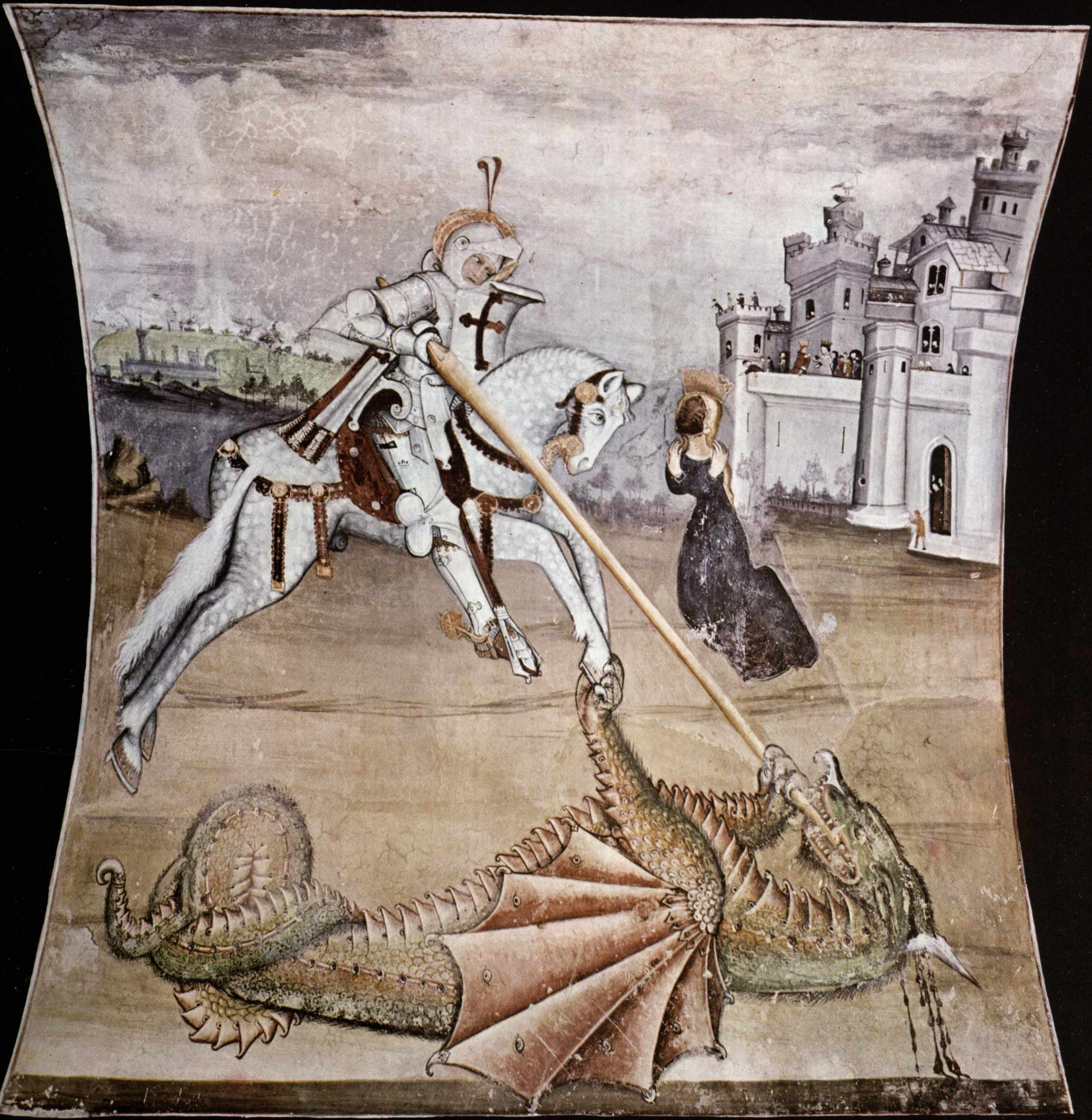
II, 2; figg. 17 ÷ 21.
Decorazioni affrescate da un jaqueriano nella chiesetta di San Giulio (VIII, 1) presso Forno di Lemie. Le pareti si raccordano con la volta a botte, alterando otticamente la riproduzione.


17

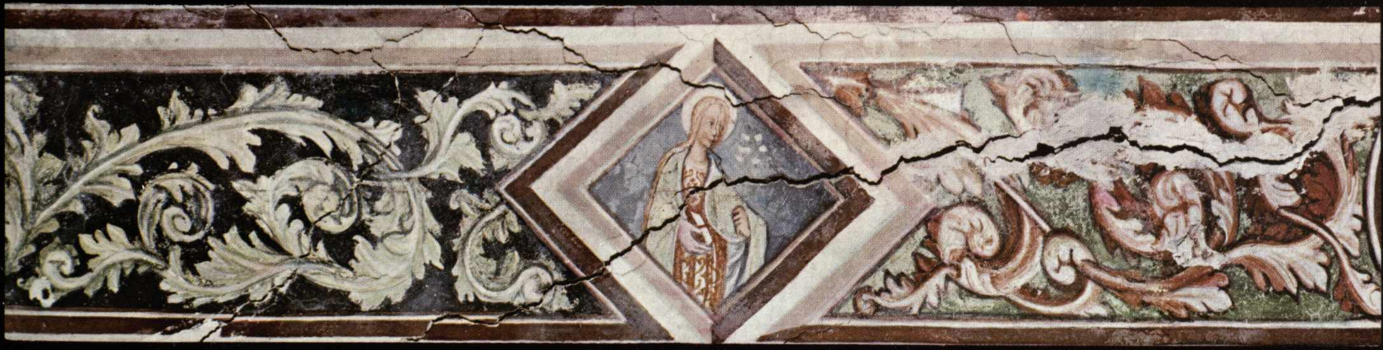

18

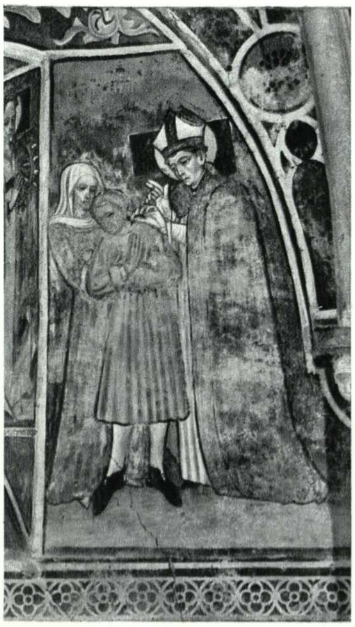

19

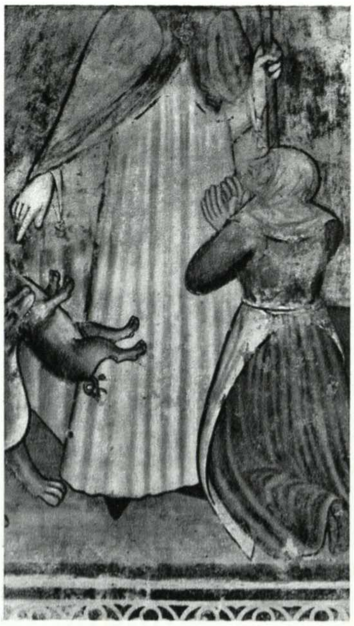
20

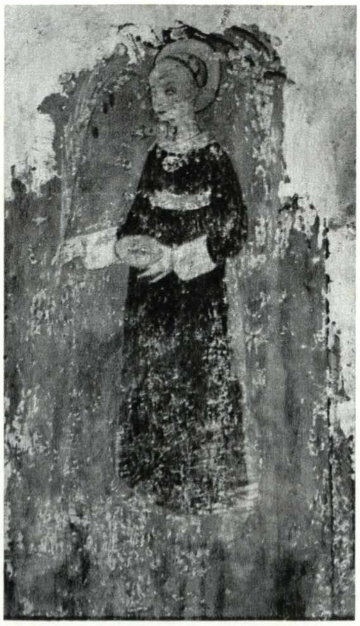


21




22


23


24

II, 2; fig. 24.
Lacerto di affresco con Santa Lucia nella navata sinistra della Chiesa del cimitero di San Maurizio.

II, 2; figg. 22 e 23.
Ciclo d'affreschi jaqueriani con i miracoli di San Biagio nella navata sinistra di San Pietro in Pianezza.

daglioni con l'Annunciazione ed il Padreterno, si allineano alla sinistra i santi Michele Arcangelo, Rocco, Sebastiano, Giovanni, Eulalia e Caterina; sull'altro lato sta Antonio del porcellino ed il duello di Giorgio col drago, in cospetto della Principessa e di numerosi borghigiani stipati sulle mura d'una città fortificata (II, 1; figg. 17÷21).

La decorazione, dunque, avvolge pareti e volta quasi fosse una tappezzeria medioevale usata come un grande cartellone agiografico. I personaggi incombono giganteschi sulla piccola assemblea accoglibile nel luogo sacro, ognuno testimoniando attraverso gli appropriati simboli dell'eroismo e del martirio. Dell'antichità cospicua del sacello ho già detto (I, 4).

Gli sguardi sono tipici della deformazione quasi caricaturale dei cartoni iniziali della scuola. Gli occhi dilatati guardano come teatralmente estasiati, lasciandoci intravedere una conclusione dell'avventura jaqueriana rivolta ad un manieristico imbarocchimento. Le teste sfondano su rettangoli neri bordati di bianco, i corpi si stagliano su campiture verdi, le lunghe gambe elefantisiache posano come pale di remo su terreni rosa violacei.

La scena di San Giorgio è la cosa più interessante di tutte. Sembra staccata da un libro miniato borgognone (e sappiamo quanti di squisiti ne avessero i Savoia, specialmente incrementati da Amedeo VIII).

Il Santo si profila con la candida sagoma del cavaliere corazzato, già vincitore del mostro, su uno sfondo paesistico popolato di ville fortificate e nel quale primeggia un borgo dettagliatissimo. I borghigiani sono schizzati con spiritosa vivacità e con acume figurativo. In un bagliore argenteo, è come un flash su un teatrino dei pupi.

Viene voglia di confrontare questo Giorgio cavaliere con altri in atteggiamenti simili; a Fenis, per esempio ch'è del '40 ed altrove. Non è passato l'orologio dell'aggiornamento figurativo d'un secolo che già camminava con Cosmé Tura, con Mantegna, con Foppa, con Spanzotti. Eppure quassù, tra le nevi alpine, siffatta ingenuità seduce: interessa sapere se le torri e le mura volevano riprodurre qualcosa visto nella piana entro la Signoria di Lanzo.

Si ricordi che a Ciriè era morto il primogenito di Amedeo VIII nel 1437. Segno tangibile che quei castelli servivano davvero come residenze della corte e dello sciame degli artisti.

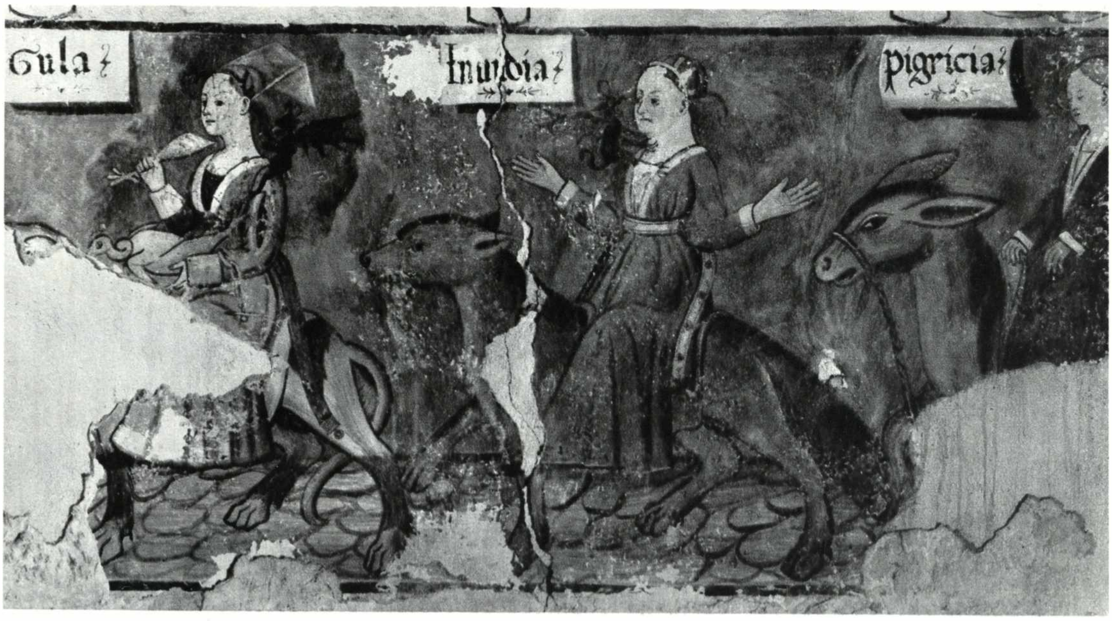
S'incontrano anche dei «Nuovi Testamenti» dei poveri più didattici, cioè più esplicativi di comportamenti da tenersi o da evitarsi.

Erano consigli ai derelitti di ricorrere o alla taumaturgia oppure a pratiche di vita morale ispirata a virtù teologali, controindicando i vizi mortali dell'anima.

La scuola jaqueriana non s'addentrò troppo nella tecnica paurosa: curò il valore particolare della speranza nella preghiera. I cicli dei miracoli di San Biagio a Ranverso, sicuramente di Giacomo, e quelli dello stesso «Taumaturgo dei contadini» in Pianezza (messo in dubbio il caposcuola non si vede per qual motivo) sono anche pretesti di dipingere la folla dei ricorrenti alla «preghiera pel miracolo» nella loro cruda realtà di costume (II, 2; figg. 22 e 23). C'è in questi contadini jaqueriani una grande dignità. Se i tratti somatici sono talvolta deformati dalla fatica e dai patimenti, mai manca il tratto di composto dominio interiore.

Invece fuori di tale maniera culturalmente controllata, e che sosteneva la dignità della zona lanzese e valsusina nel quadro dell'attualità, si aveva altrove un declassamento delle qualità di conte-

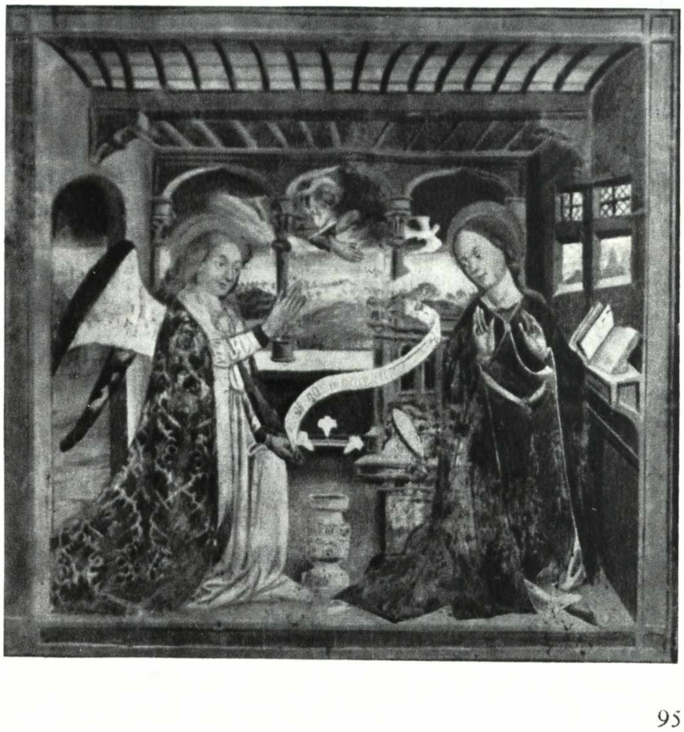
II, 2; fig. 25.
Particolare del ciclo sui « Vizi » e le « Virtù » del sacello di San Ferriolo presso Grosso Canavese (I, 5 e I, 6). Autore ignoto.



nuto e di forma al livello del puro « pop ». Gli « Inferni », comportanti la rappresentazione di fiamme atroci, di diavoli maledicenti e carnefici, di peccatori laidamente inverecondi e sguaiati nel ricordo delle aberrazioni psichiche coltivate, prendono avvio nel sud del Piemonte durante la seconda metà del Quattrocento inoltrandosi persino nel Cinquecento. Detti spettacoli infernali, degni anticipi della odierna orripilante fumettistica del sesso sotto non realizzati pretesti moralistici, offrono sempre più occasioni di rimpianto che andassero svanite nel plateale le esperienze eleganti e raffinate di quel neogotico internazionale che tanto aveva giovato nel permettere alla gente alpina di rivelarsi a se stessa con congegnali insiemi di segni linguistici. Si rimpiange che nel contempo non si facesse alcuno sforzó per osservare il vero con occhio umanistico e rinascimentale.

Nessuna curiosità si aveva in Piemonte per la prospettiva spaziale – che dire? – alla maniera di Paolo Uccello o di Piero della Francesca. E neanche interesse materico per la individualità costitutiva delle cose della natura e delle cose dell'artigianato – che dire? – alla maniera di Cosmé Tura.

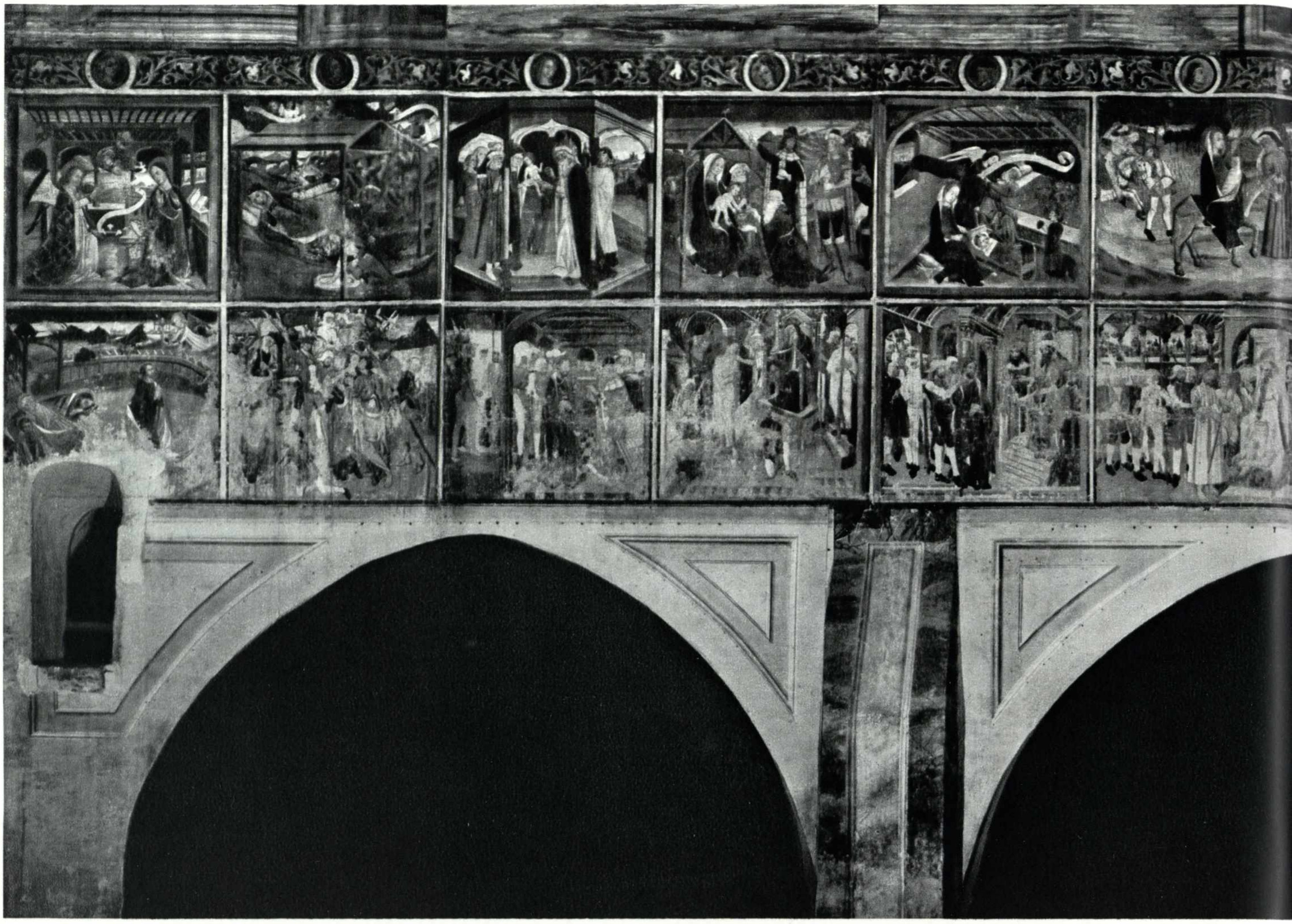
In San Ferriolo di Grosso, altre volte visitato in questo itinerario antologico (I, 5 e I, 6), abbiamo anche noi lanzesi e bassocanavesani i nostri « Vizi » capitali e le nostre « Virtù » teologali. Per quel poco che s'è salvato dalla rovina, siamo in grado di dedurre la considerazione che il mondo della galanteria cortese ha tardato ad estinguersi, salvando ancora una certa qual forma dignitosa in tale particolare genere d'arte popolaresca (II, 2; fig. 25).



II, 2; fig. 26.
L'Annunciazione, una delle scene del ciclo evangelico di San Maurizio Canavese.

Queste locali figurazioni di belle simpatiche donnine allegre cavalcanti le simboliche bestie del rispettivo « Vizio » abbracciato, sono tra le più valide artisticamente che si conoscano tra quelle di Giaglione, di Bastia, di San Fiorenzo e così via; non hanno bisogno di pruderie e sconcezze. Non certo incutono terrore ed ansia di penitenza la « Gula » e la « Invidia » e la « Pigricia », così amabilmente rappresentate perché fanno prender la mano della simpatia per le gentili fattezze e per le aggraziate movenze.

A Villafranca il buon pittore torinese Aimone Duce (dei Dux ne esistettero a Caselle; II, 1) rappresenta ancora nella prima metà del secolo delle... perdonabili donzelle che sembrano parenti delle nostre canavesane. La ghiottona dice a Villafranca, come trascrisse N. Gabrielli: « Gula sum che beivo e si mangie volentiera de bon, anchò de bon doman de meglo, consumo la roba e se vivo a dexonor ». L'invi-



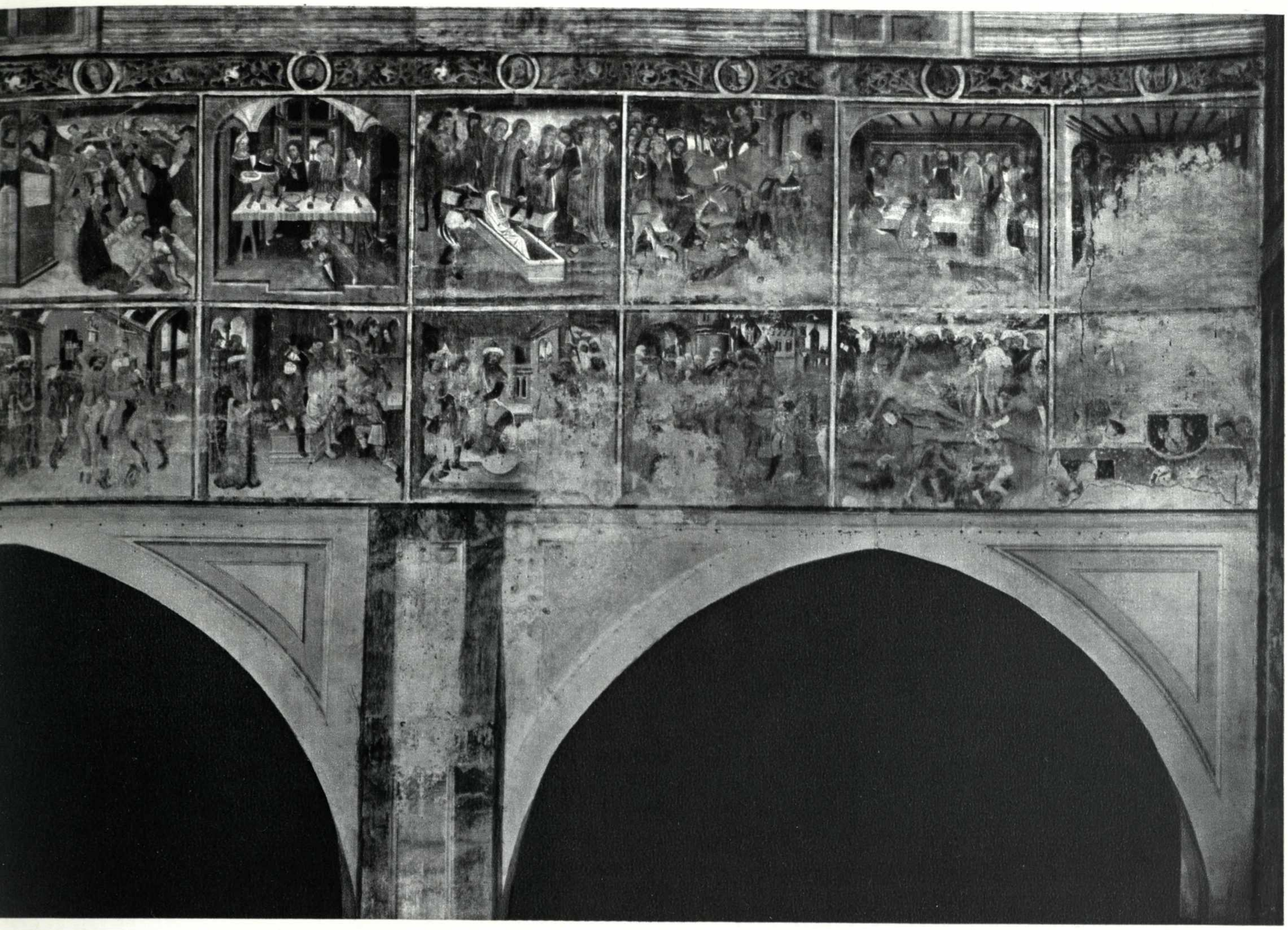
diosa: « Invidia sun sempre dolente del ben de altri roxiglo una petita bachetina e ci semeglio al can quando il e in la chysina ».

Gli affreschi dei « Vizi e Virtù » di Villafranca furono studiati da Pietro Toesca nel 1910; dei nostri non ne ha parlato che il volenteroso sacerdote A. Bellezza Prinsi cercando di datarli nella seconda metà del secolo per concordare con la datazione d'altro affresco della stessa chiesetta di Grosso, di soggetto differente, cioè un significativo San Bernardino da Siena che predica dal pulpito (mentre d'una Madonna più spigliata fiancheggiato dallo stemma di Cavalleri segnala in alternativa la data 1522). Anche Eugenio Olivero, a Rocca Canavese nota che S. Bernardino è santo fresco fresco nel Quattrocento essendo morto nel 1441, e noto in Piemonte per esservi stato nel 1418. A Rocca ha tre mitre, perché rinunciò a tre episcopati, quelli di Ferrara, Urbino e Siena.

Esiste molta incertezza nella datazione degli affreschi popolareschi del genere iconografico: Aimone Duce operava nella prima metà del 400 a Villafranca, ma altri avrebbero dovuto operare nel primo Cinquecento a Giaglione, a Melezet, a Millaures, a Salabertrand, cioè nell'area dell'antico regno di Cozio (I, 2 e I, 3). La giusta datazione è un problema aperto.

Prima che l'arte piemontese possa riprendere lena con una dignità culturale sincrona nel secolo delle grandi affermazioni toscane, lombarde, ferraresi ed umbre, si fa notare frequentemente la predilezione per vasti cicli parietali con i passi del Vangelo. Si costruivano ex novo oppure si trasformavano modernizzandole nel gusto tardogotico le chiesette romaniche non più soddisfacenti, scrivendo e disegnando sui muri tutto ciò che poteva servire per un intero anno liturgico, cosicché il predicatore potesse appoggiare il suo dire a quella dotazione didattica sussidiaria.

A cavallo tra Quattro e Cinquecento celebre in Piemonte è il ciclo di San Bernardino di Ivrea affrescato da Martino Spanzotti (III, 2 e III, 3). Tuttavia in siffatti vasti cicli si mescolarono qui, sulla linea di demarcazione dell'antico confine romano-longobardico, timbri jaqueriani e timbri provenzali e nordici. Quand'ero giovane mi occupai nella zona di Avigliana delle serie di vignette affrescate in San Pietro di Fologna ed in San Bartolomeo, perché speravo di trovare la soluzione del quesito che ancora resta insoluto del dare qualche opera al pittore Amedeo Albini. Il quale artista appariva nelle cronache come assai in voga. Albini (probabilmente nativo di Avigliana, famo-



II, 2; fig. 27.
Ventiquattro capitoli del Vangelo affrescati a formare ciclo; ossia «Bibla pauperum» di San Maurizio Canavese. Autore ignoto.

sissimo ed ancor più retribuito pittore di Ludovico da Romagnano nel 1458) lavorò per Amedeo IX e per l'ambiziosa Jolanda, che lo mandò a dipingere a Chambery e che nel 1479 gli diede da alluminare le «belles heures» di Carlo di Savoia. Era un'ipotesi del Rondolino, del quale sappiamo il buon fiuto; ma nessuno è finora riuscito a risolvere praticamente l'esplorazione restaurativa degli affreschi della cappella di San Bartolomeo, ancora oggi usata come fienile nonostante il mio grido d'allarme lanciato nel '34.

Ora, sono qui di fronte ad un altro vasto ciclo di affreschi della seconda metà del secolo xv, a tesserne l'elogio se non altro come fatto architettonico. L'ambiente è quanto mai suggestivo entro la chiesa del cimitero di San Maurizio (I, 4). Non si sa dire se il supporto di maschi murari e di archi sia più importante quale architettura della superficie piana policromamente ornata (II, 2; figg. 26 e 27.

Nell'accezione figurativa la critica non è tenera: «crude e corsive ma con interessanti discorsività ambientali (internistiche anche) di sapor fiammingo» definisce Luigi Mallé questi affreschi, erroneamente da altri attribuiti agli inizi del secolo xvi (E. Olivero e A. M. Brizio).

Non sono della stessa fattura delle decorazioni della cappella Provana in San Pietro di Pianezza e neppure della cappelletta vicina di San Sebastiano.

Io più li guardo, più li sento facenti gruppo con quelli d'Avigliana, in ciò assistito dal giudizio esperto di Giovanni Romano, il quale gli collega altri su per la valle di Susa. Naturalmente occorre armarsi della convinzione che nei cicli molto vasti lavorassero équipes numerose e perciò vi si trovino compresenti e concelebranti parecchi artisti della bottega ambulante.

Ormai questi frescanti sono usciti dall'orto artistico jaqueriano e sono scesi dall'arte piena nel livello del gusto. Il contenutismo li opprime, come d'altra parte in tutta l'imagèrie votiva destinata a fornire figurazioni consumabili da tutti, specialmente gente rurale.

Sono, comunque, importanti documenti del passaggio dalla musicalità un po' stridula degli strumenti d'orchestra alpino-savoiarde-borgognoni (i verdi, i neri, i bianchi) alla nuova musicalità ammorbidita dai padani (terre brune, rosse, gialle, digradanti nelle calcinate tinte azzurrine e violacee).

Si sta preparando la tavolozza dell'officina spanzottiana.

Guarentigie istituzionali e contestazione tuchina alla gestione militaresca ed alle successioni matrimoniali. II, 3

La componente di spiritualità religiosa di Amedeo VIII, che s'è visto (II, 2) giovò molto all'arte savoiarda e piemontese, rientrò nell'alveo della politica dinastica e statale con conseguenze notevoli per la documentazione figurata. Tutte le immagini dell'antipapa Felice V furono epurate dai muri.

Fanno eccezione alcune Madonne della Misericordia transalpine ove il principe sabaudo ha in capo il triregno. I messali ed i codici alluminati, invece poterono salvare qualche immagine del grande Amedeo mentre celebra funzioni sacre. Un codice famoso è a Bruxelles ed è opera del celebre pittore Jean Bapteur, che tanti rapporti ebbe con l'arte piemontese (si vede Albertano da Brescia che offre il «De Doctrina dicendi» ad un barbuto Amedeo VIII). Un altro codice è il messale di Felice V miniato da Peronet Lamy, nel quale si vede un glabro sacerdote Amedeo all'altare mentre un diacono sorregge la tiara papale. Anche i meri simboli araldici (II, 2; fig. 16) sparirono.

La vocazione religiosa si trasmise al nipote che regnò col nome di Amedeo IX ma distrattamente, tant'è che la moglie, Jolanda di Francia, dovette occuparsi di tutte le cose terrene, dal governo dello stato al problema dell'istradamento alla politica del figlio Carlo I.

Amedeo IX fu proposto ed elevato all'onore degli altari; e la sua immagine fu poi sempre considerata dai Savoia un buon strumento di propaganda. All'epoca della rinuncia di Amedeo VIII era ormai ferma l'espansione verso sud dello stato. Nella zona subalpina oramai accesi erano più i fattori centrifughi e disgregatori che non quelli centripeti e coagulatori.

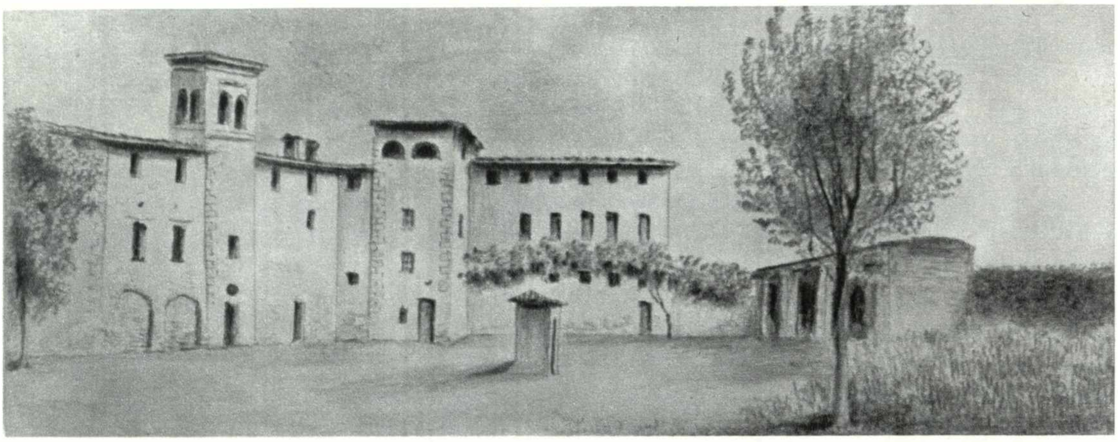
Nella chiesa della Piè di Liramo c'è un Amedeo IX; ma è immagine barocca, forse sostitutiva d'una quattrocentesca. Presso la Porta turrita di Lanzo forse esisteva una effigie di Amedeo IX che la tradizione trasferì al Conte Verde (I, 7 e V, 3).

Infatti una cronaca manoscritta del convento dei Cappuccini di Lanzo ricorda una iscrizione antisabauda, posta su un arco in fine della contrada maestra del borgo cintato, accanto ad un ritratto sabaudo; l'iscrizione è stata cancellata nel 1799 e l'arco trasversale, schizzato da una gustosa prospettiva da D'Andrate (A, 2; fig. 2) da tempo è stato asportato; non è improbabile che fosse stata vergata dagli spagnoli in periodo d'occupazione; diceva: «Sabaudiae Sol viribus imperii hic viridans stetit / et imparata arce munitum arcuit hostem / non ferro, nec armis nec ut alibi fuga / sed asse et quiete pugnans thriumphator prius, quam bellatore».

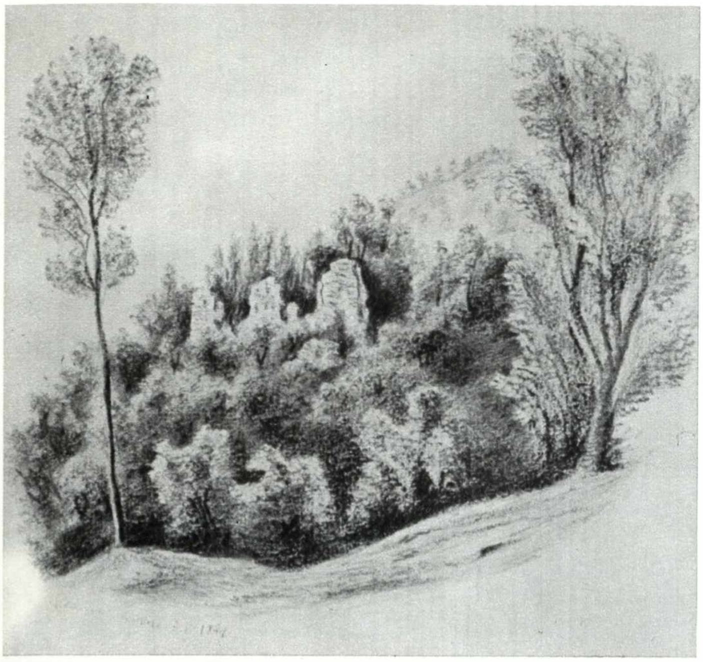
Si allude cioè all'episodio svoltosi nel castello di Lanzo, ove il Conte Verde fu fatto prigioniero dalla compagnia di ventura inglese di Alberto Sterz e poco dopo liberato dietro riscatto pecuniario. L'inglorioso fatto d'armi è narrato da Luigi Cibrario. Ciò obbliga a rammentare che Lanzo fronteggiava ostilmente Balangero. I due castelli erano due punti d'appoggio, non sempre concordanti nelle fluttuazioni del fronte tra lo stato sabaudo e lo stato monferrino, tra i quali s'inserivano in gioco abbastanza autonomo gli Acaja, ramo dei Savoia, ed i bellicosi policromi arduinici del Canavese.

Mentre il castello di Lanzo ha il suo storico informatissimo in Leopoldo Usseglio, il castello di Balangero ha altro validissimo cronista in Costantino Rosa Brusin. È bene consultarli entrambi, complementarmente. Da quest'ultimo s'ha il quadro politico militare della spartizione trecentesca di spettanze sabaude tra il ramo transalpino di Ginevra e quello subalpino d'Acaja, ai danni dei monferrini. Era però materia fluida. Si andava e si veniva da uno schieramento all'altro.

Chi scruti nella questione del trapasso della gestione di monferrina in sabauda (piegando alla definitiva dipendenza i tanti rami arduinici canavesani) riporta l'impressione che la gente della Stura abbia accettato più per l'inevitabile constatazione dell'accerchiamento subito entro la vastità del dominio sabaudo, che per simpatia politica. Forse la popolazione si sentiva più amica dei Monferrini, i quali nei loro programmi sapevano trovare migliori parole e più vantaggiosi fatti in sostegno di quelle caste rurali, proprietari e lavoratori, che producevano economicamente entro i feudi d'antica costituzione e che ora lentamente vedevano andare svanendo privilegi e guarentigie.



II, 3; fig. 1.
Vari rimaneggiamenti nel castello di Fiano (C. Rovere, 1852).



II, 3; fig. 2.
Schizzo dal vero dei ruderi del castello di Baratonia (C. Rovere, 1842).

Devesi riconoscere come psicologicamente antiproducente la decisione di Amedeo VII, nel 1384, di stabilire che né lui né i suoi successori avrebbero più nominato alcun castellano nelle valli di Lanzo che non fosse savoiardo, escludendo sistematicamente gli oriundi subalpini. È detto esplicitamente: « castellanum constituere, ordinare vel creare in loco nostro Lancei, nec idem Castellanus suum locumtenentem nisi fuerit oriundus de ultra montes cenisii columpne Jovis et montis Jovis ». Tale colonialistico comando fu poi confermato da Vercelli nel 1447 e poi da Rivoli nel 1484 dal figlio di Amedeo VIII.

Non era più possibile non comprendere che la tenaglia delle due teste dello scorpione transalpino avevano avuto vittoria fatale sull'insidioso cuneo dell'oltrepò monferrino, cioè sul canavese.

Le due rostrate teste si chiudevano nel morso mortale per disperdere i relitti col veleno della sfiducia e del rifiuto collaborativo.

Era evidentemente una esigenza di sicurezza statale. Ma era anche evidente che le collettività, ancora organizzate con vecchi statuti, non comprendessero i motivi della machiavellica condotta d'una guerra così stravagantemente divampante specialmente in ambito di famiglie ghibelline arduiniche. A Ciriè, per esempio, il governo cittadino, stanco di dover offrire ospitalità alla corte con tanta frequenza unita a tanta affluenza di invitati diplomatici per alleanze e paci internazionali, il 31 ottobre 1426 s'oppose a mano armata ad Amedeo VIII proveniente da Ivrea con seguito di soldati.

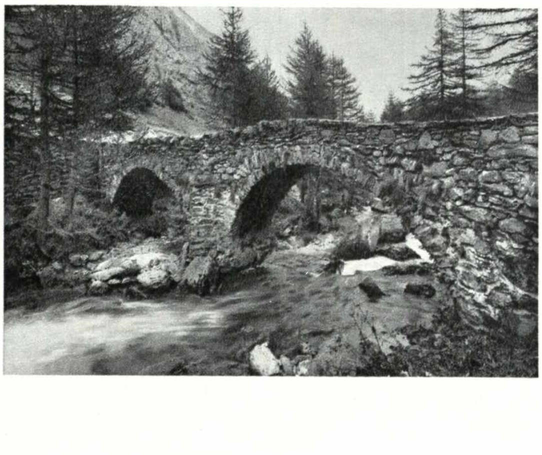
L'abile uomo di stato superò il contrattempo duttilmente, com'era sua indole, con un atto che è insieme condanna giuridica e perdono cristiano.

Angelo Sismonda rintracciò la « Composicio illorum de Ciriaco »; e mise in evidenza le due parti essenziali: *a*) « ymno successive post ingressum nostrum ipsius ville ipsos homines et incollas temere renuisse gentes et armigeros nostros ut moris est in suis domibus recipere hospitari et cogiari »; *b*) « benigniter indulgemus et remittimus omnes poenas banna et multas », giacché « mite prout semper consuevimus cum eisdem agere volentes... ».

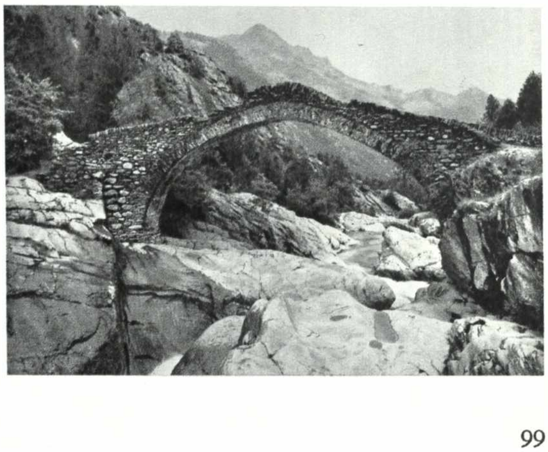
Forse il fatto va messo anche in relazione al grandioso fenomeno del « tuchinaggio » canavesano, annoso problema politico e sociale della cui reale essenza è stato sempre detto poco, attribuendogli fattezze plebee e proletarie e non piuttosto quale atteggiamento concorde di più strati della popolazione spogliati di redditi e di privilegi garantiti da antichi patti. Il tuchinaggio ha un forte retroscena economico e giuridico costituzionale.

Una consociazione di « tuchini » delle Alpi occidentali nasce nei territori d'antica formazione civile, « terrae veteris », dal poco tatto di quelle affermazioni programmatiche di esclusione dal governo della cosa pubblica dell'elemento indigeno. Gli impolitici atti del trecentesco conte Amedeo VII e del quattrocentesco duca Ludovico, non erano disformi da altrettanto inesperti comportamenti dei coevi duchi di Borgogna. Non per nulla si è usi connettere il tuchinaggio provenzale con quello canavesano, il quale si estendeva verso oriente sino nel Vercellese.

Tuttavia il fenomeno era di ancor più ampio orizzonte geografico. Non fu una rivoluzione, perché oltre l'affermazione d'uno scontento non proponeva nuove formule di civile reggimento. Fu una « resistenza », come quelle che in ogni tempo, e di tanto in tanto, si sprigionano allorché si va contro la corrente del buon governo umano.



II, 3; fig. 3.
Ponte tra Balme e Pian della Mussa.

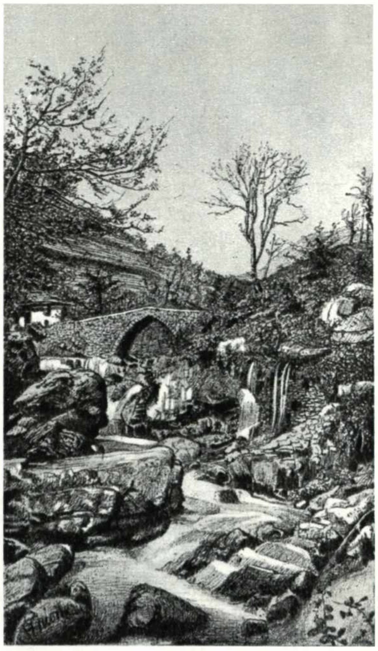


II, 3; fig. 4.
Ponte delle Scale, archiacuto (forse rifatto dopo le inondazioni del 1665).

Bisogna ancora aggiungere che ormai stava avvenendo in Italia l'archiviazione delle raffiche colleriche di proposta democratica comunale, mentre troppo isolata e silenziosa era nella Svizzera la riforma confederativa cantonale. In Piemonte il guelfismo fu affossato presto.

Ho detto che i tuchini si agitavano su un'area geografica vasta. Infatti si ha notizia di movimenti simili persino nei Pirenei, contro i Visconti di S. Lizier. Verso Luz era usanza dei contribuenti di scrivere a lettere romane su un bastone di legno il ruolo delle imposte derivate dalle clausole degli statuti consortili e comunali.

Il citato bastone veniva chiamato « totchoux » ed il mio giovane collaboratore Luigi Morra mi vorrebbe fare azzardare tale suggerimento etimologico per la voce « tuchino », non meno convincente di altri quali i termini provenzali di « tocino » (maiale), « tuchia » (boscaglia), « touchin de pico » (fante di picche), « tuic un » (tutti in uno), anche perché basato sul concetto d'una stretta connessione a quelle attenzioni pratiche al problema pecuniario della tassazione della gente che lavora sodo nella non fertile montagna. Ricordo che nel Briançonnese le antiche libertà promulgate nel 1343 da Umberto II (confermate nel 1349 dal Re dei Francesi quando il Delfinato passò alla corona) furono strenuamente difese nel corso dei tempi sino alla rivoluzione dei diritti dell'uomo sette-ottocenteschi. Le « libertà », o guarentigie, significarono le esenzioni dalla maggior parte delle imposte indirette per quella « République des Escartons », includente Briançonnese, Vallese, Queyras, Oulx e Valcluson, e assorbita nell'impero francese solo nell'età napoleonica.



Oltre che la struttura federativa cantonale svizzera, quella federazione di cantoni montanari franco-piemontesi nella plaga linguistica entro cui sta il dialetto delle valli lanzesi, poteva significare modello congeniale per il tuchinaggio nostrano.

II, 3; fig. 5.
Ponte archiacuto a Coassolo sul Tesso (dis. G. Ghione, 1893).

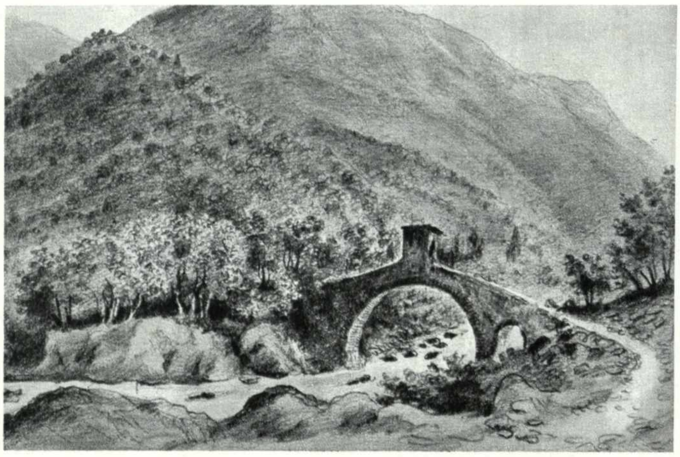
Il quale movimento non va solo studiato ad Ivrea e nell'Alto Canavese, come abbondantemente mi documenta Giuseppe Ravera attraverso vive pagine di Antonino Bertolotti (1870), di S. Cordero di Pamparato (1906), di E. Pinchia (1929); ma va anche rintracciato nelle laconiche informazioni lanzesi e bassocanavesane di Usseglio, Rosa Brusin e Sismonda, che andrebbero integrate e arricchite nella prospettiva d'interesse attuale.

Della quale prospettiva culturale d'oggi non poteva ovviamente essere illuminato quel notaio Pietro Azario che nel 1363 scrisse della guerra canavesana, iniziatasi nel '39 e conclusasi prima con la conquista monferrina di Ivrea e successivamente con lo sgancio della nobiltà ghibellina eporediese e della sua dedizione ai Savoia. Dall'albero genealogico degli Azario, che si ammira inserito nel codice trecentesco del « De Bello Canapiciano » alla Biblioteca ambrosiana (D. 269 inf.), sappiamo che la famiglia dell'autore, entro la disputa guelfo-ghibellina, teneva il broncio con gli ideali comunardi e con i marchesi di Monferrato; e perciò possiamo comprendere il silenzio nel settore che ci interessa.

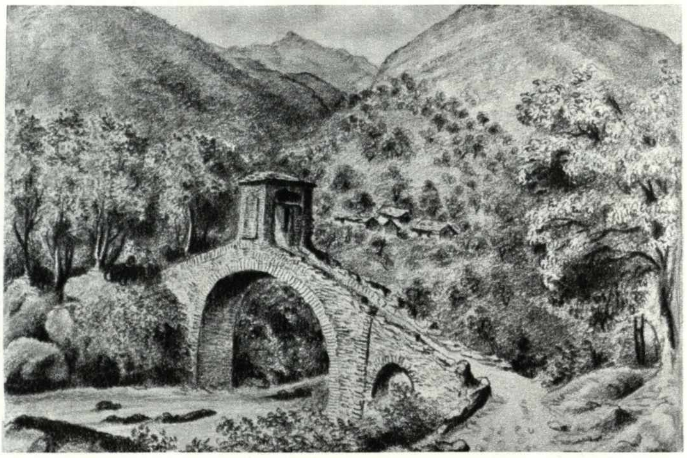
Tanto più spiegabile la carenza di notizie per il Basso Canavese, perché Azario escludeva dai confini d'allora del « Contado del Canavese », insieme alla stessa Ivrea, « le terre di Ciriè e di Lanzo, che appartenevano come dote della nonna al marchese [di Monferrato] ai confini del Piemonte e del Canavese ».

Ciò nonostante, a proposito di Cuorgnè e del benessere colà visibilmente constatabile, ci avverte del bene che si andava a distruggere nella inconsulta guerra ghibellina, ch'era d'avere saputo salvaguardare nel proprio territorio le antiche istituzioni « regolate secondo gli antichi patti » (il testo dice: « In quo Canepicio melius successit hominibus de Corgnate, quoniam terram suam a manibus

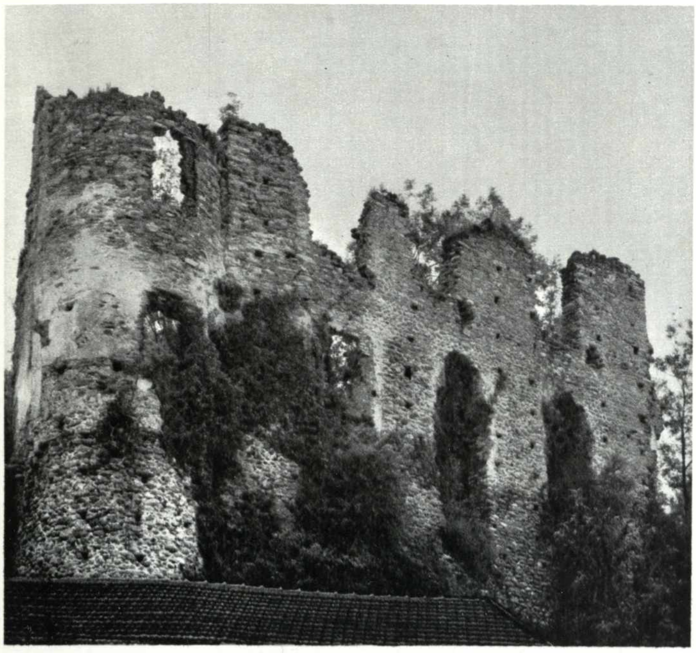
II, 4; figg. 1 e 2.
Effetti di illuminazione variata nel ponte di Forno di Lemie secondo C. Rovere, 1844-54 (II, 4; figg. 6 e 9).



1



2



II, 3; fig. 6.
Ruderi del castello di Rocca Canavese.

praedictorum nefandorum [i soldati di ventura forestieri], et propter bonitatem suorum Dominorum de successionibus perveniendis in eorum Dominos, herede masculo deficiente secundum eorum pacta antiqua nihil existit innovatum».

Spigolando nei conti tra il 1385-89 dei castellani di Lanzo San Martino, si trovano puniti i lanzesi Oberto Loserato «quia portavit victualia tuchinis», Gracioti Pareti «quia debuit portasse uno canistrum et certam quantitatem panis et salis infra canistrum usque Corium», Antonio de Orengia Peyroleri «quia debuit portasse certas derratas rebellibus illustris... videlicet apud Corium».

Da Lanzo si andava a Corio percorrendo la strada di Coassolo (II, 3, fig. 5), borgata che allora faceva parte di Lanzo, tant'è che i coassolesi erano comandati alle ronde notturne anche entro il borgonuovo del monte Buriasco.

Nei conti tra il '92 ed il '96 del castellano di Lanzo Claudio di Montmayeur si trovano stipendi per corvées contro «rebelles seu tuchinos canapiey et vercellesy».

È noto che Corio fu per più lungo tempo monferrina; mentre in Ciriè, secondo lo stesso Gabotto ortodosso sabaudista, vi furono dei semplici tentativi d'insurrezione non seguiti da effetto; comunque nell'anno 1400 furono arrestati Pietro Perrotono ed Agnese Bertiona «qui unanimes prodere volebant et intendebant locum et villam Sancti Mauricii, et ipsam tradere Facino Cani ed eius gentibus».

Dicono che nei conti della castellania di Ciriè sono annotate spese per ceppi di legno e ferro, catene e forche nuove per punire prigionieri tuchini.

Infatti tra il 1387 e l'89 fu detenuto per sessantotto settimane quindi impiccato un tal Giacomo Pichio o Pic.

Altri partigiani più astuti, una volta arrestati dalla polizia sabauda, gridavano «vivano Savoia e il popolo, e muoiano i nobili»; così se la cavavano con una semplice modesta multa.

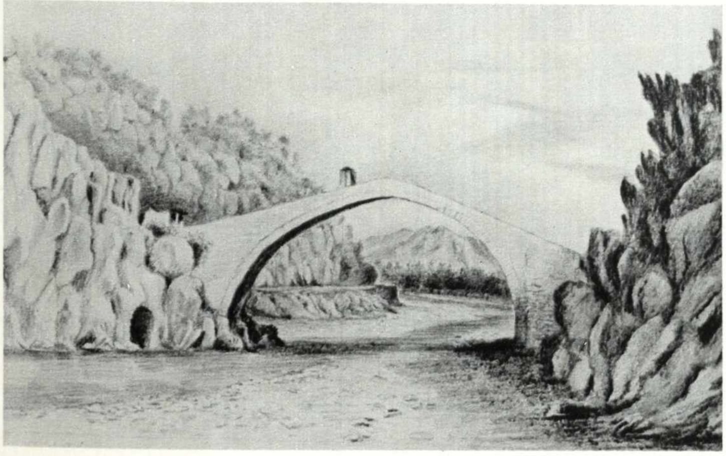
All'antologia monumentale lanzese la faccenda del tuchinaggio interessa più che altro per conoscere la struttura sociale che doveva riverberarsi nella struttura estetica dei luoghi. È infatti incontestabile che laddove l'uomo è stato staccato dal governo della propria cosa pubblica, più la sua schiena si curva sulle zolle della terra da fecondare e tanto meno egli insegue le fantasticherie dell'arte.

Recisi i legami tra le valli e la pianura, le alte e basse vallate ripiegano nell'arte che è solo utile (VIII, 1 e VIII, 3).

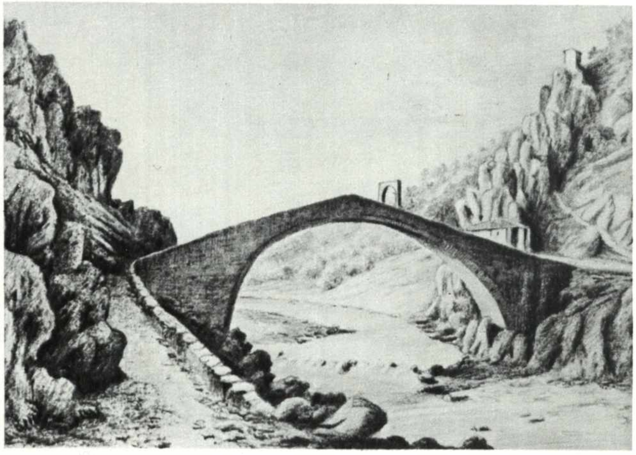
L'architettura si fa architettura spontanea. La casa di montagna, la baita, l'alpe e la balma si fanno architettura di sempre, apparentemente senza storia cronometrabile, volumetria che si confonde, mimetizzandosi, con la roccia. Ed anche la casa della prealpe diventerà sorella in semplicità essenziale di quella alpina. Solo qualche architettura per nobile ricco d'ora in poi seguirà l'evoluzione dell'arte ufficiale (IV, 3; IV, 4; V, 2; VII, 1; VII, 2).

Così l'arte dell'uomo della montagna (del «vittun» e del «berger») si salvò, a suo modo, quando, come dice Schiller, «Il legame dei popoli fu rotto / e gli ordini vetusti andàr sossopra».

II, 4; figg. 3 e 4.
Due effetti di luce al ponte del Diavolo di Lanzo (C. Rovere, 1838). Sono evidenziate grosse «marmitte dei giganti».



3



4

Ponti arditi e singolari nella prospettiva di transito interregionale. II, 4

Al termine dell'esame degli aspetti dell'erronea politica di rimaneggiamento del territorio lanzese e bassocanavesano, che portò alla resistenza tuchina (II, 3) ed al distacco del castello dal borgo e dal contado (V, 2), si riporta l'impressione che l'intero stato sabaudo venisse spaccato in due proprio mentre lo si stava ideando e costruendo secondo una visione di respiro europeo (II, 2).

Non solo fisicamente opposti, bensì spiritualmente contrastanti, si coagularono in due gruppi diversificati le varie regioni d'un intero stato che intendeva collocarsi saldamente tra i grandi regni a cavallo delle Alpi occidentali, dal Rodano all'Adda. Da una parte stette la « Patria oltremontana », che comprendeva Savoia, Genevese, Bresse, Faucigny, Chablais e Vaud; dall'altra parte prese posto la « Patria cismontana », costituita da la « Patria Vercellese », la « Terra Oltrepò », il « Canavese » e la « Terra vecchia ».

Tra i due gruppi, ora, venivano ad essere attive non solo due, bensì tre brettelle di comunicazioni e trasporti, lungo le due Dore e la intermedia Stura.

Quella lungo la Stura lanzese, ramificata in più mulattiere impervie, assunse nuova importanza militare, quale via di compenso in difetto di sicurezza delle strade di Susa e di Aosta.

Da buoni condottieri i principi sabaudi ripotenziarono le vecchie piste celtoliguri, come già fecero i romani (I, 3) e gli abbati benedettini (I, 4).

Gli stessi conti delle castellanie site sul tracciato registrano, accanto alle notizie testé date di incidenti tuchini, anche la disciplinata obbedienza dei « sudditi » lambiti dal percorso nel dare opera e denaro per il riattamento delle infrastrutture tecniche, quali rilevati, massicciate e ponti. Lungo quei tragitti scorrevano anche le obbligate squadre di minatori che s'occupavano delle estrazioni di minerali preziosi per la guerra, le altrettanto coatte « roide » colla persona, coi buoi e coi carri che dovevano trasportare le salmerie delle compagnie armate, le richieste « cavallate » nei luoghi ove si potevano tener cavalli, le squadre dei minatori che dovevano interrompere il lavoro escavatorio (I, 7; II, 2) per recarsi ad aiutare come guastatori gli assedi ai castelli nemici dei « signori ».

Di queste formazioni di guastatori del genio militare, per esempio, ne partirono nel 1349 per Gex, nel '63 per Saluzzo, nel '72 contro castelli viscontei, nel '74 per Salto e Torre dei Grossi.

L'interesse di avere efficienti le vie di comunicazioni non necessita d'ulteriori giustificazioni documentarie; era indubbio. Ma altra indiretta dimostrazione si acquisisce esaminando sul luogo i ponti del Trecento e del Quattrocento rimasti in piedi sino ad oggi.

Ve ne sono, ponti medioevali, di arditi e di singolari: tali da dimostrare l'esistenza d'una tecnica d'alta qualità, com'era logico attendersi in una ricerca entro il genere delle costruzioni lapidee in epoca gotica.

Si sa che forse nessuna epoca, dall'impero romano a quello napoleonico, ebbe tanta prestanza tecnologica ed architettonica nella costruzione delle volte e degli archi lapidei quanto quella detta archiacuta. Ebbene nelle valli di Lanzo fortunatamente si conservano ponti ad arco da primato, uno detto del Rocco o del Diavolo, presso Lanzo (I, 7), ed uno a Forno di Lemie poco prima della chiesetta di San Giulio (I, 7; II, 1 e II, 2).

Non sono ponti ad arco scemo, cioè spaccato in due archi incrociati, facente punta nel culmine, come tanti altri (dei quali si ricordano i piccoli ponti spagnoli). Qui la giusta ed opportuna conformazione di equilibrio statico suggeriva l'abolizione della acutezza; perché non esistevano carichi isolati in mezzaria.

Non debbo qui rammentare che l'arco acuto si può controllare con strumenti matematici, quali i poligoni funicolari, come il più idoneo solo nel caso della concentrazione in chiave di una cospicua forza predominante sulle altre, generalmente ripartite con continuità.

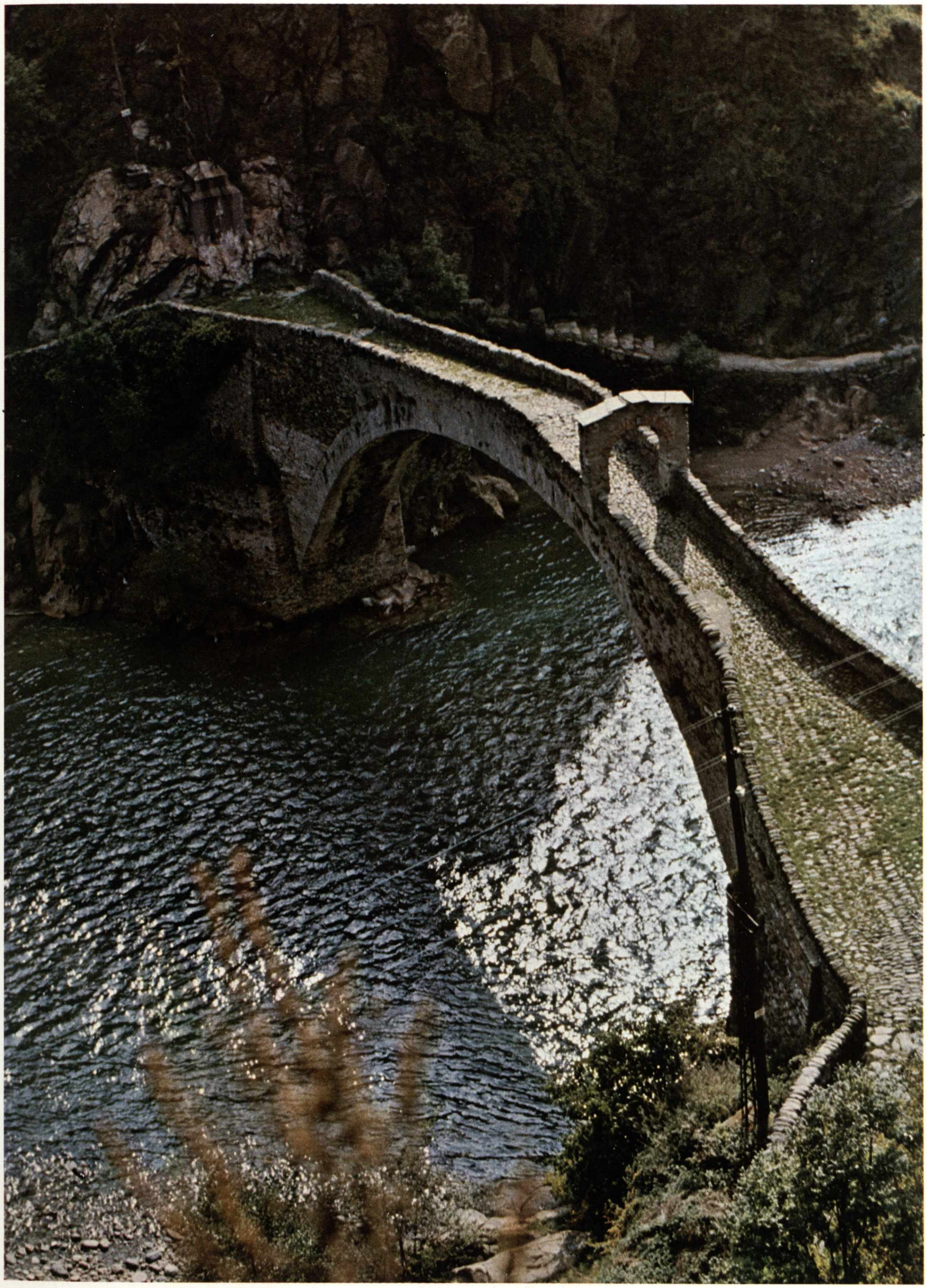
È facile prendere abbagli in proposito, perché a volte s'incontrano piccoli ponti rudimentalmente eseguiti (anche dell'Ottocento) che per cedimenti o rotazioni delle centine sembrano di progetto archiacuto, ma non fanno epoca stilistica e databilità.

Questi piccoli ponti, e generalmente tutti gli esempi minori che s'incontrano sulle valli, e che non intendono fare spicco storico e scientifico, sanno tuttavia dire parole giuste nell'architettura del paesaggio. Dei tanti che s'incontrano lungo gli itinerari principali e secondari lanzesi e bassocanavesani l'interesse paesistico è riconosciuto tradizionalmente; sono mèta di scampagnate casalinghe delle famigliole a diporto; sono stati oggetto d'ispirazione ad ogni generazione di pittori.

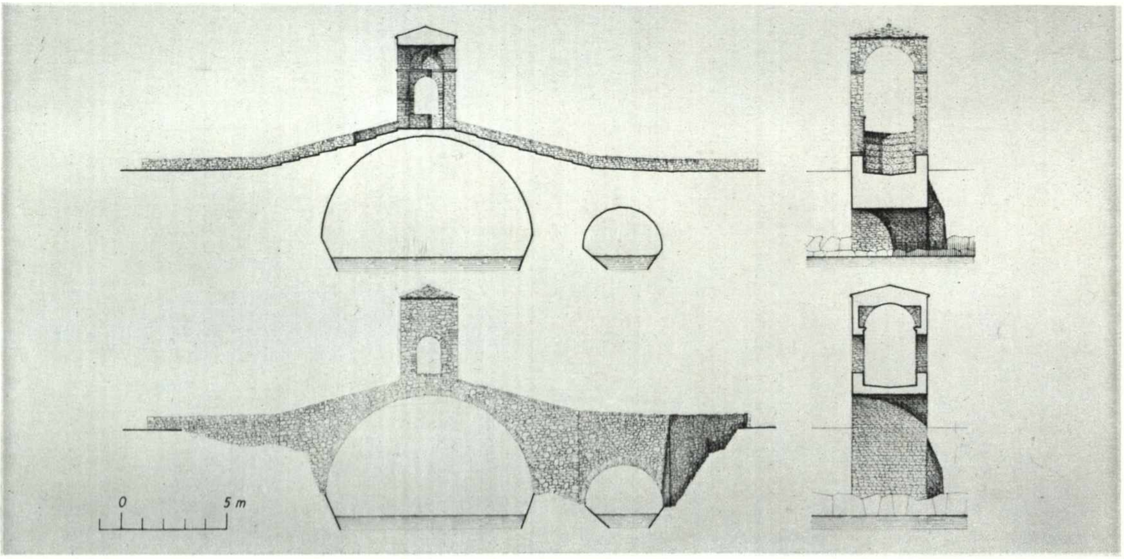
Qui non si può non invitare a riprendere il discorso dei ponti nella pittura decorativa da sovrapporta e da paracamino che portò artisti quali Olivero, Cignaroli ed altri alla caratterizzazione d'un paesaggio subalpino che si differenzia dal paesaggio olandese o romano (V, 4 e VII, 2).

Certamente il più conosciuto dai turisti è il Ponte del Diavolo, sulla Stura (II, 4; figg. 3 ÷ 5) tra la confluenza del rio Upia e del torrente Tesso, ai confini tra il Basso Canavese e le Valli. Ne parlano tutte le guide, ma è citato come esemplare anche nelle storie dell'architettura dei ponti. Giuseppe Albenga cita come interessanti i ponti murari del Trecento della Francia meridionale, ad esempio quello d'Avignone, ed altri delle vicinanze, la cui luce era di 20 ÷ 25 metri, e ricorda lo scatto a luci

Nella tavola a fronte:
II, 4; fig. 5.
Il ponte del Diavolo costruito nel 1378 (II, 4; figg. 3 e 4).



6



II, 4; fig. 6.
Prospetti e sezioni del ponte di Forno di Lemie com'era nel 1477 (senza i rinforzi ottocenteschi, II, 4; figg. 1, 2 e 9).

Nella pagina a fronte:
II, 4; fig. 7.
Pianta e prospetto del ponte del Diavolo senza le successive aggiunte (II, 4; figg. 3 ÷ 5).

maggiori, sino a 35 ÷ 45 metri, nel secolo successivo, affidando la resistenza a spessori costanti di una settantina di centimetri di volta ad anelli accostati. Interessanti erano anche i capitolati coi quali si regolamentava l'opera dei capomastri.

Il Ponte del Diavolo lanzese (II, 4; figg. 3 ÷ 5) ha una gittata di circa 37 metri, s'alza sul pelo dell'acqua di 15 metri. È del 1378, quindi di un'epoca d'evoluzione di tale tipi di strutture nella quale i costruttori gotici cercavano di eguagliare i primati degli ingegneri romani, talora riuscendovi.

Dice Leopoldo Usseglio che della creazione dell'ardita opera di persona s'interessò il conte Amedeo VII che contribuì nella spesa. La qual informazione non stupisce chi abbia ammirazione per la intraprendenza militare talora spericolata del «Conte Verde», il quale portava la propria spada anche in Oriente ed andò a morire nel napoletano per una cavalleresca idea di collaborazione guerresca. Il passaggio al di là della Stura, per andare a collegarsi con Ciriè e Caselle passando in sponda destra anziché sinistra, era un'esigenza di sicurezza in caso d'ostilità con Balangero, Mathi e Villanova, le quali, gravitavano sul partito degli Acaja mentre altre insidie potevano giungere alla strada da Corio ed altre zone verso il Canavese in mano del Marchese di Monferrato (II, 3).

In sponda destra Ciriè teneva Robassomero. D'altronde chi rappresentava gli interessi del Conte in Lanzo? Il vice castellano: che in quegli anni ('74-'80) era della casata dei Provana di Leynì, fedelissimi collaboratori sabaudi ed interessati alla difesa delle alte valli essendo stati infeudati Usseglio e Viù in surrogazione dei Visconti di Baratonia, ormai inattivi (II, 3; fig. 2).

Una notizia, citata poi da tutte le cronache e guide ma scovata da Luigi Cibrario non si sa purtroppo dove, ci informa che fu la credenza di Lanzo (il consiglio comunale d'allora) nella seduta del 1° giugno '78 svoltasi nella chiesa di Sant'Onofrio alla presenza del castellano Aresmino Provana, a decidere di sopportare la spesa di 1400 fiorini. Dal sovrano s'ottenne facoltà di rivalersene sul dazio del vino, imposto come pedaggio per dieci anni.

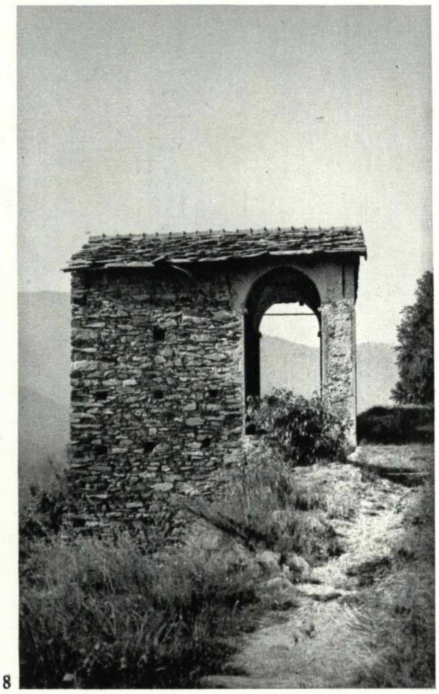
Il profilo del ponte era a schiena d'asino, con erte livellette. Ricorda cioè il profilo del più noto ponte «ponte del Diavolo» presso Borgo a Mozzano, del sec. XII sul Serchio, attribuito alla contessa Matilde, contraddistinto da luce principale quasi uguale a quella del nostro; ed anche come il ponte degli Alidosi, a Castel del Rio, della fine del sec. XV di 42 metri di campata.

La schiena d'asino era comandata, non come a Venezia dall'esigenza del traffico di barche, bensì dalla convinzione tecnica dell'epoca che l'arco di massima monta fosse più resistente di quelli ribassati. A Castel del Rio i rinfianchi sono vuoti, cioè costituiti da camere con volte a botte, dai quali locali si poteva sparare traverso feritoie a strombo. Ignorasi se alle reni del ponte lanzese esistano ricettacoli; fatto non da escludere, perché alcuni barbacani sono più ampi di altri, e da approfondire durante i restauri. Qui, però, le reni del ponte sono caratteristicamente pronunciate in larghezza: sembrano quasi due prue di nave che si avvicinino tanto da permettere la gittata d'un arco che in realtà è modesto.

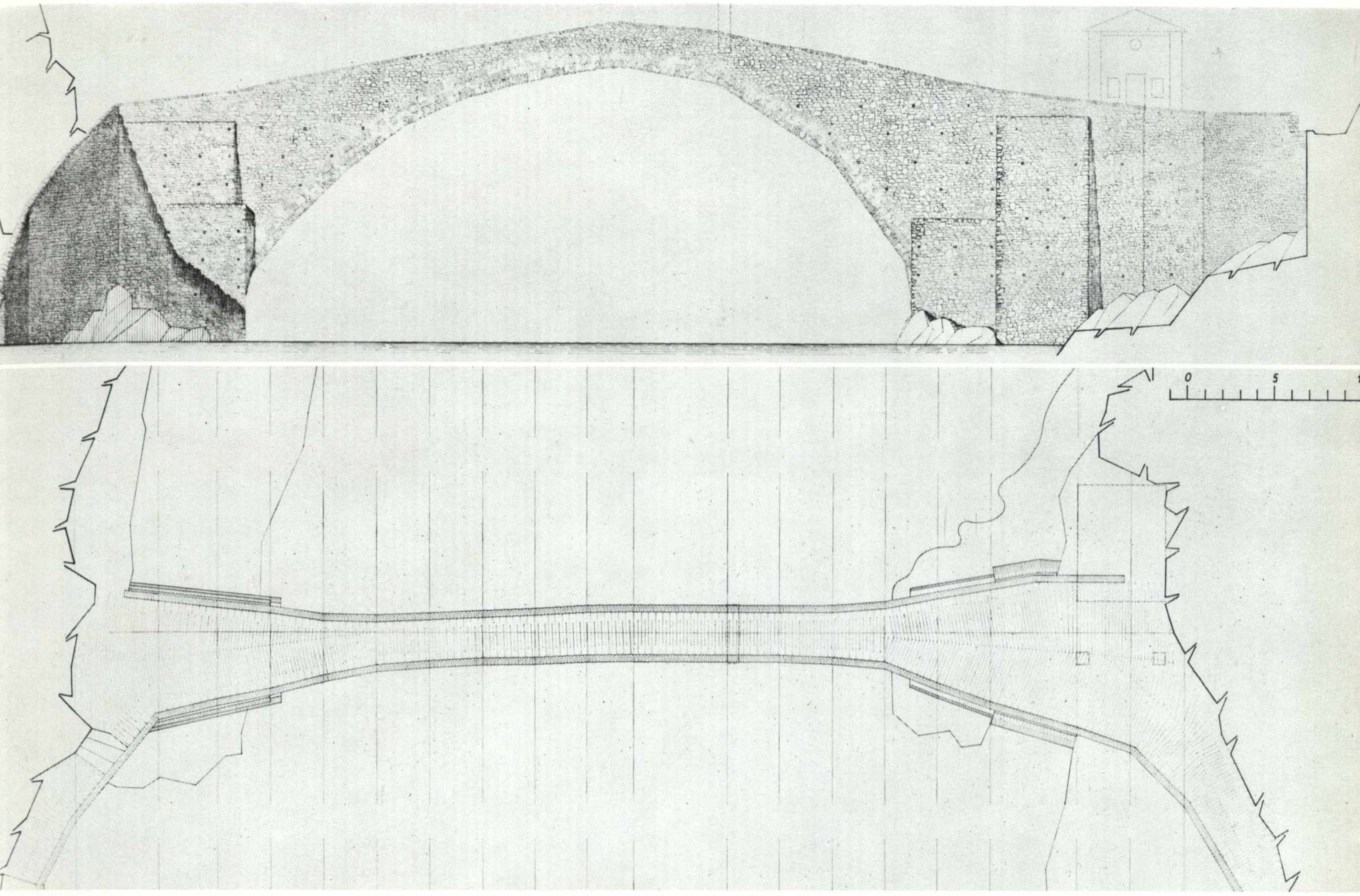
Siffatta astuzia progettuale permetterebbe allo storico della teoria dei ponti di trarre insegnamenti preziosi sulla interpretazione dei rilievi e sui rapporti tra varie opere dotate di identici prospetti, ma non di comportamenti meccanici uguali ed intercambiabili.

Riassumendo e riordinando le idee, i costruttori avrebbero costruito dapprima due solidi torrioni a pianta trapezoidale, assimilabili alle spalle; indi avreb-

II, 4; fig. 8.
La cappelletta di San Giacinto sovrastante i roccioni della forra del ponte del Diavolo e della cappella di San Rocco (cfr. II, 4; figg. 3 ÷ 5).



8



bero fatto sporgere sul fianco due specie di mensoloni; ed infine dalle estremità delle mensole cave avrebbero teso l'arco (II, 4; fig. 7).

Tale procedimento cantieristico spiega la mancanza di simmetria della centinatura ed anche la grossolanità del tracciato di quell'armilla a triplice ghiera, che stupisce ma che anche piace perché fa sentire il «fatto a mano» delle cose antiche.

Anche il parapetto giova alla stabilità. La volta ed i parapetti formano una sezione ad U, dotata di notevole resistenza per l'elevato momento d'inerzia. Vedremo che lo stesso concetto contraddistingue l'esilità delle strutture portanti del ponte di Forno di Lemie (II, 4; fig. 6).

Per il ponte del Diavolo non fornisco disegnata la sezione longitudinale, però è facile immaginarsela ed è altrettanto immediato concludere che questi gotici architetti non erano certo muniti della eccessiva prudenza dei trattatisti vitruviani e di Leon Battista Alberti; i quali consigliavano, in luogo di snellezze ed arditezze, le rispettive seguenti tozze e potenti proporzioni: «la grossezza nella chiave al più la decima parte della larghezza dell'arco» e «la duodecima d'ordinario» come i romani, oppure «la decimaquinta» come i rinascimentali.

Non mi si voglia rimproverare se ho rallentato il passo per incuriosirmi di problemi tecnici; mi scuso ricordando la palmare verità che ogni autore ritaglia a proprio gusto nel caotico insieme dell'ambiente culturale una monocorde catena di elementi restando fedele alle proprie preferenze professionali.

Generalmente nelle guide turistiche vengono creati centri d'attenzione il paesaggio, la fauna, la flora, l'economia, l'arte figurativa. L'architettura è invece ostica, e trattata solo per quanto essa ricorda episodi storici o poetici.

Ebbene il ponte del Diavolo è una di quelle architetture che fa riemergere dalla dimenticanza tali episodi della storia patria e tale poesia delle locali mitologie dell'umanità.

Se considerato quale strumento bellico, collocato nella stretta voragine, fa fantasticare per quella sua scura mole che a seconda del giro del sole diventa immagine di robustezza metallica, talora rossastra e rosata per la ferretizzazione della pietra e talaltra azzurro-verdastra e lucente per le sfaldature degli scapoli lapidei ancora intrisi di cipria micacea (II, 4; fig. 3 e 4).

Bene le si intona la violacea roccia mammelliforme, entro la quale l'acqua ha abraso dei mirabolanti vasi, i quali fanno gioire e sognare i geologi che li chiamano «marmitte dei giganti». «Gutta cavat lapidem» ci rammentano i cultori di mineralogia.

Invece, se considerato quale artificiale ed umano ornamento d'una voragine naturale che taglia in due il costone dei monti Basso e Buriasco (nei tempi preistorici essendo un unico argine del lago di Germagnano), in tale circostanza l'immaginazione popolare vede in quella mole allucinante uno specchio per proiettarvi la propria umana ansia. Sino alla guerra del '18 quelli del luogo leggevano ancora la poesia di Giovanni Prati intitolata «Il Ponte di Lanzo» e datata «settembre 1855». Leopoldo Usseglio, nel '97, diceva che l'architettura mirabile «ebbe l'onore di ispirare a Giovanni Prati una delle migliori sue ballate». Riletta ora, nel tempo del neorealismo cinematografico e rotocalchico, la ballata ci appare uno sciatto cartone di figurativa storica, come «I signori di Challant» di Federico Pastoris, identificabile con la giacosiana «Partita a scacchi».

Cogliendo la leggenda d'ispirazione dialettale, per cui il ponte sarebbe stato eretto da Satana entro l'orrido baratro calciando la roccia («Col piè di foco il torbido / Nume picchiò la terra») e lievitando lo spunto fiabesco, il poeta immagina un ratto di donna operato dal trovatore lanzese Isello ed un amplesso amoroso che diventa eterno («Tutta ad Isel s'afferra, / E in paürose forme / un negro ponte enorme, / Come balen, la livida / Vorago accavalcò»).

La ballata si conclude con la rievocazione del brivido della contadinella, associando tali rimembranze all'insidiosa serenata del coetaneo spasimante: «E se talor sul guado / la figlia del contado / di qualche Isel la cetera si ferma ad ascoltar; / tosto dei due rimemora / il negro abbracciamento, e sui grand'archi valica / come il folletto e il vento. / E d'una fronda al moto, / Gela, ché i morti e l'ospite / paventa d'incontrar».

Teme d'essere murata nella roccia insieme all'amoroso, nonostante l'augurio grottesco di felicità: «Ei li serrò nel sasso / Feral di Montebasso; poi mormorò: — Benefica / Vi sia l'eternità!».

L'ospite era il maligno spirito insediatosi nelle figure di Isello e Lucia.

Il municipio di Lanzo in questi ultimi anni ha deliberato di includere il ponte, le marmitte, l'acqua gelida e i due burroni, che li dominano pittorescamente, in un «Parco comunale del Ponte del Diavolo» per offrire un primo esempio di parco popolare (ed affollatissimo nelle giornate festive) come «articolazione secondaria negli itinerari turistici delle valli alpine».

Non solo ai terminali, bensì anche in tappe intermedie s'usufruisca dell'aura tonificante dei monti e dei ristoratori fantasmi dell'arte più schietta e frugale.

Il suggestivo ponte del Forno sulla Stura di Lemie, elemento caratterizzante del paesaggio d'un altro luogo di tappa dell'itinerario tra Viù ed Usseglio, costituisce documento per la storia della tecnica edilizia altrettanto notevole. Testimonia una fase evolutiva della tipologia dei ponti ad arco tra l'epoca gotica e quella umanistica rinascimentale.

Come dirò più avanti (VIII, 1) durante la ricostruzione della borgata alpina di minatori e dei connessi impianti di lavorazione metallurgica danneggiati dalle catastrofiche alluvioni del 1455, il ponte di Forno fu ricostruito, modernizzandolo (II, 4; fig. 5).

Lavorarono certamente nella riedificazione dell'anno '77 gli immigrati bergamaschi o valsesiani organizzati da quella stessa famiglia Goffi, appaltatrice delle miniere, che fece affrescare dai pittori jaqueriani la cappella di S. Giulio (II, 2; figg. 17÷21).

Lo impostarono a superamento del torrente, per evitare pericolose dubbie fondazioni, in tre punti rocciosi del greto, cosicché ne nacque un ponte a due arcate, delle quali una più vistosa dell'altra. La prima, ad arco circolare a pieno centro, è di dieci metri e mezzo e l'altra di quattro. L'arcata maggiore è sormontata nella mezzaria da una edicoletta che funge da porta al transito e nel contempo da arco trionfale (II, 4; figg. 1, 2 e 9).

Da quanto detto si deduce che i «picapietra» o «picapera» bergamaschi o valsesiani realizzarono un oggetto architettonico, il quale, ambientato nello squallido luogo caratterizzato da un'edilizia minuta sempre di modestissime dimensioni, consegue alta dignità per contrasto di effetti. Purtroppo tale dignità è immaginabile solo con la mente poiché il ponte della carrozzabile del 1853 (VIII, 4) attualmente lo soffoca con i suoi ampliati rilevati di terra, svilendone la prestigiosità antica.

L'effetto scenografico dovette essere ammirato anche per la movenza planimetrica ed altimetrica delle rampe di raccordo al suo profilo a schiena d'asino e dei corrispondenti parapetti che risvoltano.

Sta di fatto che l'evoluzione tipologica dei ponti non registra che rarissimi esempi di arditezza costruttiva analoghi a quella messa in opera qui ai tre quarti del Quattrocento, soprattutto eccezionale per avere in sommità dell'arco principale una vistosa costruzione a tempietto.

Per valutare l'iniziale ardimentosa proporzione della costruzione, occorre apportare al monumento una mentale operazione epurativa, asportandone le successive deturpanti incrostazioni falsa-

Nella tavola a fronte:
II, 4; fig. 9.
Il ponte di Forno di Lemie dell'anno 1477 (con le arcate rinforzate nell'Ottocento).

mente restaurative. Necessita asportare idealmente la sottostante volta di rinforzo (II, 4; fig. 2) che prudenti ingegneri dell'Ottocento vi applicarono, timorosi che non reggesse, nonostante quattro secoli di continuo uso e di collaudata efficienza.

Resterà allora, negli occhi della mente, l'immagine d'un volto portante di spessore sottilissimo (un solo strato di pietre naturali murate che servono da struttura resistente e da massicciata). È una immagine strutturale tale da dare i brividi a quanti dimentichino che l'arte edile gotica seppe conformare alle più svariate esigenze funzionali elementi di sostegno tanto sottili e tanto alleggeriti da sembrare miracolo potessero reggere.

Non solo ai carichi accidentali di traffico viario bensì anche a quelli permanenti di peso proprio, deve infatti sopperire la struttura del ponte; che il ponte di Forno ne sia capace lo garantisce la sezione a U che fa collaborare volta e parapetti.

Concatenati successivi tentativi di snellimento, fintanto che non si avesse il crollo, costituivano l'avallo sperimentale per la progettazione medioevale corretta. Cioè una continua sperimentazione forniva agli antichi edili prerinascimentali il proporzionamento ottimale (di minimo volume della muratura da impiegare) e quindi anche la fiducia che esteticamente si attribuisce all'opera.

Col Rinascimento (stile che in Piemonte s'irradia assai tardi, tanto che il Duomo torinese è datato 1493) il ritorno ai canoni latini e mediterranei, riavvia alla massiccia certezza d'una solidità esuberante ed eccessiva e si toglie alle architetture quell'inebriante accennato sapore di acrobatica virtuosità gotica.

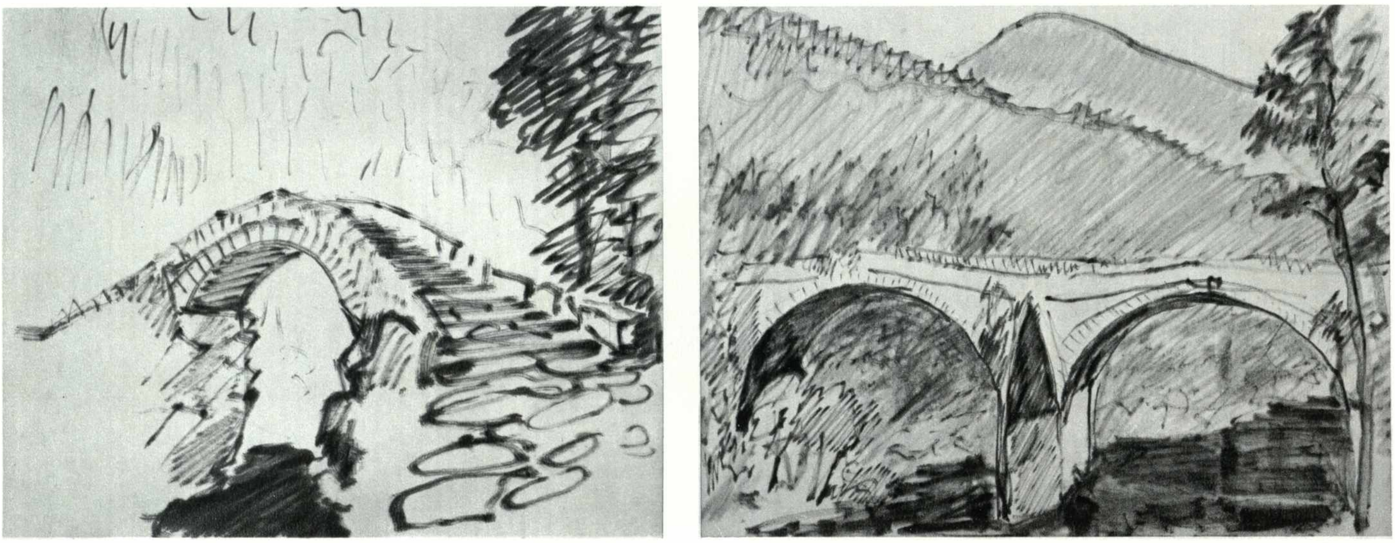
Verso la fine del secolo XV alla fine dell'evoluzione del ciclo gotico, mediante l'uso di siffatta capacità tecnologica sviluppatissima, vengono consolidandosi tipologie inedite di edifici anche molto strani.

Strana, per intenderci, è quest'idea tipo d'un ponte con la mezzaria coperta, ove si sosti per ripararsi dalle intemperie e dove si possano ammirare due viste panoramiche lungo la Stura. Strana, è vero; ma forse non repentinamente balenata.

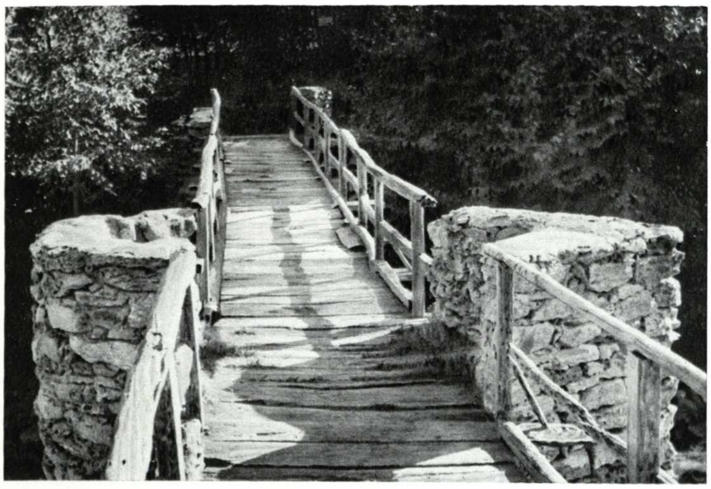
Forse nelle vie che percorrevano gli acquitrini della terraferma veneta e che scavalcavano i canali delle isole lagunari di Venezia, già s'era formata quest'idea-tipo d'un tabernacolo pensile; e possiamo immaginare che quei bravi bergamaschi e valsesiani che tenevano commerci professionali laggiù l'avessero portata seco.

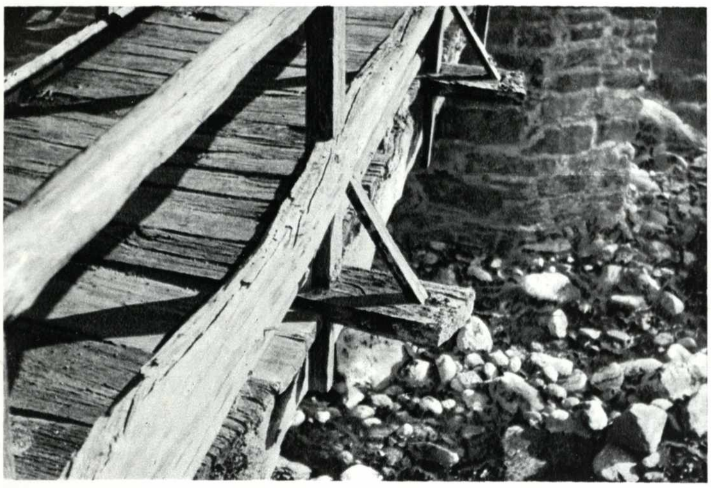
Da quel modello visto nel Veneto od a Venezia deve derivare il ponte alpino di Forno in anni anteriori al trattato di Andrea Palladio, diffusore nel mondo di una metodologia umanistica. Tuttavia da quel protomodello deve anche derivare il più illustre ponte del Rialto sul Canal Grande progettato da Antonio da Ponte, dopo che fu accantonata l'inaccettabile proposta dello stesso Palladio, bocciata perché affetta da eccesso di megalomania retorica. Il ponte del Rialto ha sull'acme della schiena d'asino un tempio classicisticamente architettato.

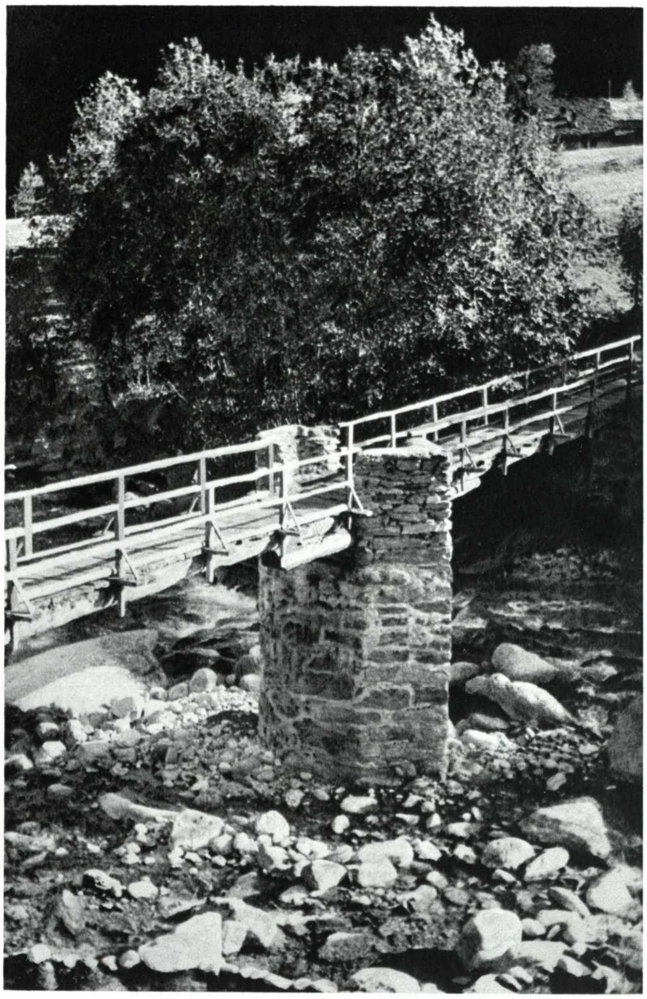
Pure nei pressi di Lemie il tabernacolo sembrerebbe lo sviluppo embrionale d'una ispirazione classicistica. Non possiede archi a sesto acuto e l'arcata non realizza la spezzatura in chiave d'ispirazione gotica. Sono due quesiti: non so cosa rispondere alla prima implicita domanda; ma per la seconda attinente all'arco di più grande gittata, risponderò che se i bergamaschi o valsesiani avessero agito per semplice istinto stilistico, collocando in chiave una cuspide brusca avrebbero dimostrato di non conoscere il mestiere da «picapietra» attenti alle leggi della statica meno sofisticate, perché l'edicoletta di fastigio poggia sull'arco d'ogni fiancata in due punti, e non in uno solo. Per



II, 4; figg. 10 e 11.
Il ponte della Vana presso Ceres ed il ponte Nuovo tra Maddalene e Fubine (A. C. M.).


12


13


14

II, 4; figg. 12 ÷ 14. Ponte in legno con pila centrale in muratura di pietra, nella Valle Grande. Veduta d'insieme e particolari costruttivi.

cui il regime statico più giusto appare anche all'occhio critico tecnico quello è realmente schematizzato nel nostro ponte.

La sagoma strana e direi trionfale si specchia nell'acqua, disegnando nello spazio tra cielo e vena liquida un intero cerchio di entusiasmante spettacolarità.

Cessata l'analisi dei due più illustri ponti delle valli, dovrebbesi sistematicamente affrontare l'esame di quelli minori ed anche minimi.

Non è detto che la dimensione sia essa sola a costituire il pregio dell'architettura del ponte.

Già nei due esempi cospicui presentati s'è visto che la pietra rozzamente spaccata e la muratura greggia erano parole essenziali in un discorso che trascinava nell'ambito della lirica proprio per la rustichezza della fabbricazione pratica. Si deve nuovamente dire che il sapore di certe strutture architettoniche è gusto come di pane nero o di polenta integrale (VIII, 3).

Purtroppo ciò non è capito a causa della falsa cultura di gente male istruita nelle scuole d'ogni livello. E ciò produce una continua erosione del patrimonio immenso ch'è elemento costitutivo del «paesaggio arcaico» che si va a modernizzare (o come si dice in dialetto: «fé 'n civil»).

Spariscono ad una ad una le piccole deliziose scenette che rallegrano la fisionomia antica di torrenti e di bealere.

Le date di quelle architetture minime? Il più delle volte, non sono rintracciabili documenti in proposito. Ma contano, tali date?

Ricordo gli incontri con il «ponte della Vana» a Ceres (II, 4; fig. 10). La sua impostazione su alti speroni rocciosi accentua la «schiena d'asino» valicata dalla mulattiera. Gli autori parlano della sua ricostruzione nel 1740, dopo la piena del 24 luglio 1739. Ma non sarà stato un ripristino d'una figura amica preesistita anche al ponticello ligneo che fu portato via dalle acque?

Inoltre leggo: nelle «Passeggiate» di Francesetti: «tout de suite après avoir traversé la Madaleine, on passe deux ruisseaux à peu de distance l'un de l'autre, le premier sur un pont en bois, et le second en enjambant d'un pierre à l'autre, et l'on arrive en sept minutes à un hameau dit le Pont neuf, probablement parcequ'on y passe la Stura de Viù sur un beau pont en pierre de deux arches» (II, 4; fig. 11). «Entre ce hameau et le Pont neuf, on trouve, sur la droite en montant, une trés-elarge niche en pierre, faite comme une chapelle ouverte, capable de contenir plusieurs individus, qui a été bâtie apparemment par quelque personne charitable pour servir d'abri aux voyageurs ». Anche quel ponte era davvero una innovazione paesistica o non la resurrezione d'una sagoma essenziale per l'economia del traffico, da sempre?

Luigi Francesetti scriveva nel 1823 e certo quel ponte a due arcate non aveva nulla a spartire con la tecnica e con l'aspetto architettonico dei ponti costruiti dagli ingegneri dei « ponts et chausses » parigini dei quali sono esemplari espressioni i ponti di Carlo Mosca (VIII, 4).

Non solo vanno sparendo inesorabilmente questi cari ponticelli dei nostri sogni romantici, ma anche gli itinerari ed i luoghi di sosta di maggior valore panoramico. Bisognerebbe che l'urbanistica ritracciasse e tutelasse i tracciati pedonali che i fratelli Milone dettagliatamente descrivono in due o tre capitoletti preziosi ed integrativi delle epistolari passeggiate del Francesetti.

Le quali « Lettres » sono una insostituibile lettura per chi visita le valli di Lanzo. Sentite ad esempio cosa si perde oggi, con tanto asfalto sotto i piedi e sotto le ruote, poco dopo del ponte a due arcate dianzi incontrato:

« D'ici il faut trente cinq minutes pour atteindre un hameau entouré de belles prairies, dit Fubine, dont la chapelle est sur le bord du chemin. Un istant avant d'y arriver on jouit d'une superbe vue du Rochemelon, qui se presente ici en face avec tous ses glaciers ».

Le vignette di Francesetti, allestite nientemeno che con la lanterna magica, e le vignette di Rovere, poco più tarde, non avranno pregi d'arte, tuttavia sono spunti per sostare e pretesti per meditare sul bello di natura che noi oggi dovremmo riaccendere nei nostri occhi. Saranno una trentina i ponti riprodotti nella collezione conservata alla Deputazione di Storia Patria di Torino.

Anche la guidina del 1893 di Carlo Ratti offre ancora lucidamente evocativi dei disegni di altro artista non entrato nelle storie: sono di certo G. Ghione, abile nel trasferire con pochi compendiosi tratti i dagherrotipi sulle lastre litografiche (II, 3; fig. 5 e A, 3; figg. 1 ÷ 4 e 7 ÷ 12).

Per avere completa idea dell'architettura dei ponti alpini occorre però osservare anche le strutture lignee. Taluni ponti lignei sono esemplari come tecnica riesumante le conformazioni dei ponti di Giulio Cesare. Anche Palladio, che pure prestò il suo autorevole nome a molte travate costruite in legno, non fece che trasporre dai bassorilievi classici schemi più validi per tale tecnologia di altri medioevali.

In mezzo alle acque della Stura s'alzavano pile e spalle murarie, dritte come torricciole da vedetta belligera, e su di esse poggiavano le lunghe travi, cui s'appigliavano i tavolati trasversali per impalcato e le tipiche saette contraventanti i parapetti (II, 4; figg. 12 ÷ 14).

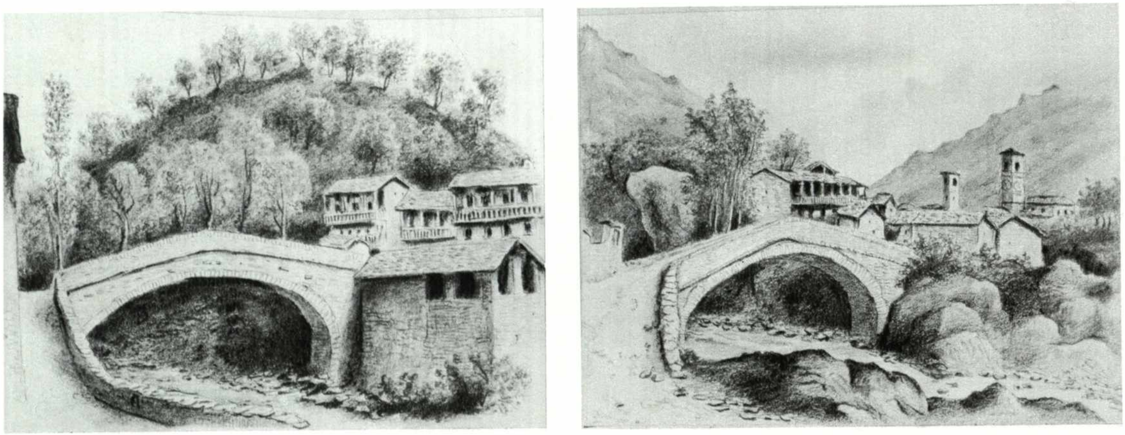
Sono lucenti apparizioni tra le praterie verdi chiare e gli specchi d'acqua verdastri ed azzurrastri, tendenti al nero ov'era più profondità e dove intorno si specchiano gli abeti. Danno una sferzata di giovinezza al paesaggio, come quei biondi montanaretti coi capelli quasi albini e gli occhi celesti che sfrecciando negli squarci di sole rinforzano, elettrizzandola, l'atmosfera colorata e luminosa delle altitudini.

Ci si inebria di luce anche qui con questi chiari ponti di legno, come nelle elvetiche « tahlwegen ».

Il colore del paesaggio alpino lanzese è di qualità speciale. Non è facile riassumerne le caratteristiche. Lo sanno i pittori che vi si sono impegnati nel secolo scorso con amore ed ansia (VIII, 5).

Certo che, come ho detto, la pennellata sovente presente del ponte è stata più volte determinante nella formazione del paesaggio.

La caratterizzazione arcaica è quella testé vista; la definizione di una individualità di sapore più moderno appartiene all'epoca barocca (II, 4; figg. 15 e 16); mentre la sconvolgente geometria regolare e tecnistica dei progettisti tipo « ponts et chaussées » francesi comparirà all'epoca descritta più avanti (VIII, 4).



II, 4; figg. 15 e 16.
Ponti a Fucine di Viù e a Lemie, dagli appunti di C. Rovere (1840 e 1854).

Nella testata:

III, 1; fig. 1.
Stemmi di Savoia e Portogallo sui fianchi della cappella di Voragno (1535).

PARTE TERZA

LEGAMI GOTICO-RINASCIMENTALI ENTRO LA COMPAGINE LANZESE E BASSOCANAVESANA

«Joannes Fabri Galicanus» sperimenta a Caselle l'esordiente arte della stampa. III, 1

In una regione, se vi si afferma una vita concretamente efficace, là sono anche vitali la cultura e l'intellettualità.

E che tale cultura delle cose del pensiero sia vitale, lo si afferra dalla capacità della intellettualità di accrescersi e di diffondersi per ridondanza.

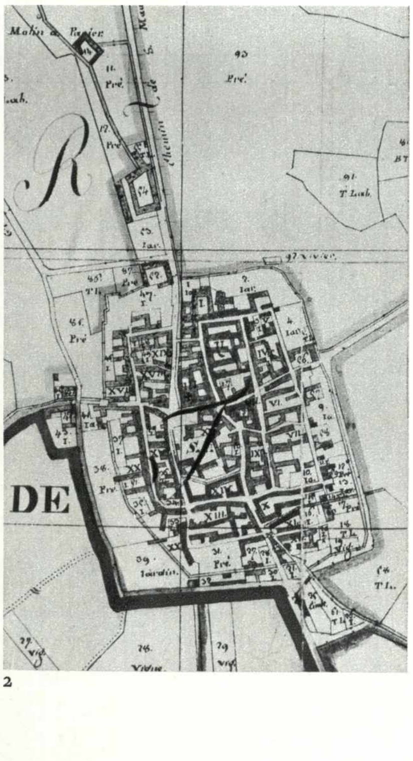
Solo accrescendosi e solo riversando intorno il sovrappiù, essa ha validità culturale, perché l'energia potenziale dell'intelligenza s'irradia in infiniti modi.

Tuttavia è notorio che l'essenza della civiltà umanistica trovò anche un validissimo veicolo nella stampa con caratteri mobili, nuova arte che, appena varcata la metà del Quattrocento, s'espanse pel mondo dall'epicentro di Magonza (città nella quale l'anno 1455 fu impressa la famosa Bibbia di Gutemberg).

In Piemonte, già dal '72, si manifesta una fioritura d'importanti iniziative tipografiche ed editoriali: a Savigliano, a Mondovì, a Torino, a Caselle, a Pinerolo, a Saluzzo ed a Casale. Si assistette ad un decennio aureo.

La zona bassocanavesana, che vedemmo (I, 3) essere uno dei tratti meglio organizzati per la produttività agricola entro il «quadrumagnum» taurinense, non poteva non rispondere anche ad una vocazione per le attività artigianali ed intellettuali. Se per gli evi romano e medioevale tale efficienza ottimale non è che una non peregrina congettura, per il periodo dell'umanesimo rinascimentale questa era una constatazione che lo storico nizzardo Pietro Gioffredo (quegli che stilò gran parte dei capitoli geografici del Theatrum Sabaudiae) non omise di dire: il territorio che fiancheggia la Stura non diede solo un gran raccolto di frumento e di frutta, bensì fu sempre fecondo di elevati ingegni dediti alle scienze («nec minus feracio virorum illustrium ingenia, si quando Palladis se muneribus addixerint»).

III, 1; fig. 2.
Mappa di Caselle dell'epoca repubblicana francese con l'indicazione del luogo dei «molini da carta» lungo la bealera delle cartiere di San Maurizio.



2

Frattanto anche la carta fa notevoli progressi d'adeguamento alle esigenze nuove, per l'uso delle composizioni impaginate a mano; anche se, per l'arte incisoria, una carta raffinata aveva già avuto il collaudo del fine gusto di intenditori avidissimi. Al qual proposito è già risaputo che tra i grandi consumatori locali di incisioni nordiche ed italiane si facevano notare i nostri pittori locali, i quali dalle tante ispirazioni iconografiche degli incisori seppero trarre linfa capitale.

Dunque nell'ultimo quarto del Quattrocento le cartiere e le stamperie con caratteri mobili lasciano udire dal vicinato i cigolii delle viti lignee dei torchi anche nel Canavese occidentale.

L'ottima carta a mano di Caselle, d'origine trecentesca, aveva avuto cure di messa a punto produttiva, perché si ha notizia nel 1385 della concessione al milanese Antonio Greppio «faciendi quoddam baptitorum ad facendum papirum in rugia seu bealeria Sancti Mauritii». Ancora quattro secoli dopo le mappe napoleoniche mostrano il posto dell'utilizzazione dell'acqua del canale di San Maurizio mediante un «Moulin a Papier» (III, 1; fig. 2). Le bealere continuavano a suscitare iniziative artigianali e piccolo industriali e sempre si moltiplicavano le derivazioni d'acqua della Stura, come quella passante per Balangero e destinata a Ciriè tra il 1485 ed il 1560.

Sarebbe interessante approfondire il capitolo della produzione di carta ciriacese già iniziato da Rhodes del British Museum.

La carta aveva delle filigrane distintive ancora ignote per le quali avanzo qualche proposta con le annotazioni e registrazioni fotografiche che seguono (III, 1; figg. 3 ÷ 8). Risulterebbero simboli consueti anche ad altre cartiere di località europee sparse e già visti nel Briquet.

Un occhio, un ditale, un bucranio, un gallinaceo ed altre modeste cose contradistinguerebbero la carta di Ciriè se l'incunabolo del 1475 che esamineremo tra poco sarà stato stampato su carta locale.

La produceva la ex nobiltà feudale localmente ridimensionata in fattiva borghesia (II, 1).

Nella stessa Caselle, dal '75 si imprime su carta a mano con i caratteri mobili inchiostrati abilmente: tant'è che l'attenzione dei bibliografi attuali s'incentra costì sulle memorie lasciate a proposito della febbrile impresa d'un francese di Langres, Giovanni Fabre, che vi stampa le « Vite dei Santi Padri di San Gerolamo ». Partecipava all'iniziativa il medico e filosofo Pantaleone da Confienza.

Nell'ultima pagina del libro « S. Hieronimus, Vitae sanctorum patrum » sono indicati la data dell'ultimazione 30 agosto 1475 ed i due nomi degli editori.

I due, Fabre e Pantaleone, sono quelle stesse persone che hanno dato alla luce in Torino il « Breviarium romanum » del 1474, di cui esiste un esemplare alla Biblioteca parigina di S. Géneviève.

Giovanni Fabre risulta essere stato a Caselle dal '75 al '77, a Torino dal '77 al '90, in Svezia dal '95 al '96, anno della morte. Un esemplare delle vite di San Gerolamo è conservato nella Biblioteca Reale di Torino. Vi è usato il carattere tipografico gotico (III, 1; figg. 9 ÷ 12).

Viceversa le successive stampe di Giovanni Fabre di Langres saranno in carattere romano, come quel libro « Practica nova judicalis » del 1476, redatto da Giovan Pietro de Ferrari, in Torino.

Poiché nell'arte della stampa si nota un trapasso dal medioevo al rinascimento, interessa esaminare la tecnica tipografica delle vite di San Gerolamo: sembra di qualità sperimentale, all'ansiosa ricerca di proposte stilistiche da rendere esemplari, di modello.

In nero sono stampati i testi, contenuti in due colonne entro gabbia dilatata ed ingombrante, cioè con scarso margine bianco.

Le iniziali dei capoversi sono invece vergate a mano: le piccole in rosso vermiglio e le grandi policrome e vagamente memori delle lettere ornate di foglie, pampini e svolazzi nello stile degli alluminatori medioevali. Curiosamente si disseminano nella pagina molte tratteggiature rosse sottolineanti visivamente altre iniziali, anche ove non si va a capo. Dunque la pagina a stampa è nel gusto medioevale. Va semplificandosi, ma non osa ancora dismettere la parvenza nostalgica d'una certa sontuosità della tradizione amanuense che rese celebri i codici benedettini.

Non è rinascimentale. Ha analogia con le parallele attività dei figurativi, per esempio con quella delle pale lignee da altare allestite da Martino Spanzotti e da Defendente Ferrari.

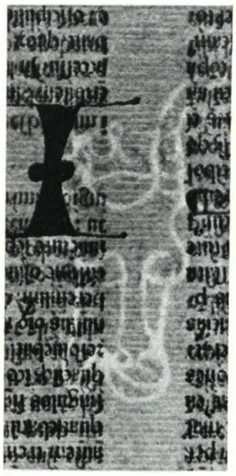
L'acculturazione figurativa avveniva con forte resistenza ai motivi di rinnovamento mediterraneo opposta dagli elementi continentali alpini e centro europei. La via dell'arte rinascimentale era vento dal Sud, dal Monferrato che fungeva da tramite con Milano.

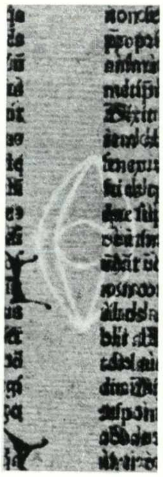
È strano a dirsi che l'Indice Generale bibliografico al vol. III, n. 4749 erroneamente dice stampato il libro a Casale, mentre nell'ultima pagina è chiaramente detto che fu « Per clarissimum medicum et philosophum Dominum magistrum pantalionem. Perque Johannem fabri galicum egregium artificem, incunaboli [Sanctorum] patrum volumina in casellarum oppido feliciter impressa sunt. Anno domini MCCCCLXXV heroys calidoney luce penultima mensis Augusti ». Ciò è segnalato dal catalogo di Marina Bersano Begey.

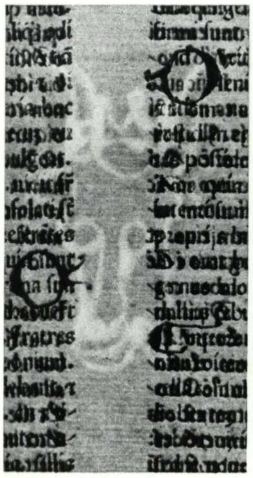
In Chivasso stampò Giacomo Guido la « Summa dieta angelica », nel 1486, ancora in caratteri gotici.

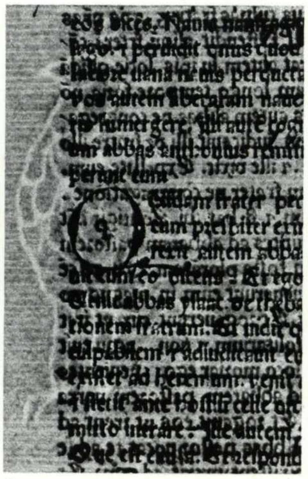
III, 1; figg. 3 ÷ 8. Simboli di filigrane nella carta dell'incunabolo di Caselle (III, 1; figg. 9 ÷ 12).

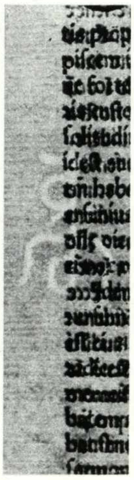
Nella tavola a fronte: III, 1; figg. 9 ÷ 12. Quattro pagine delle « Vite dei Santi Padri », di San Gerolamo, stampate a Caselle nel 1475 da Giovanni Fabre e Pantaleone da Confienza.

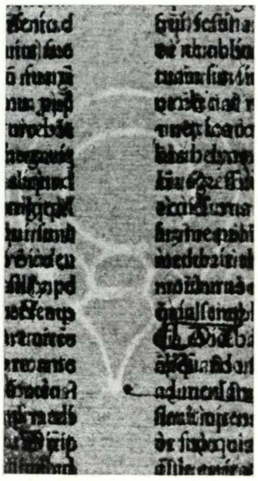

3


4

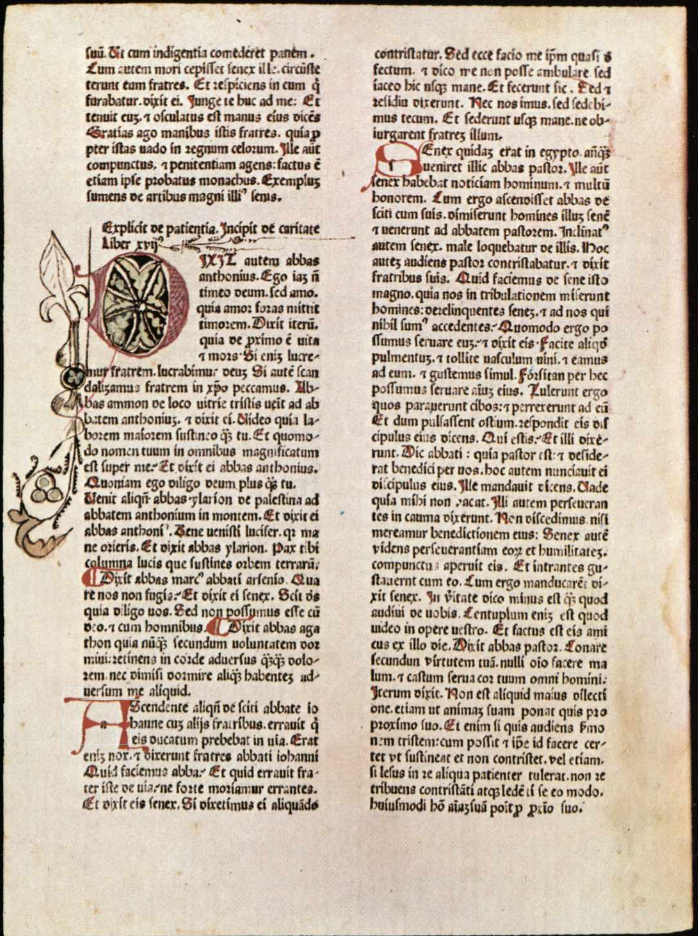

5


6

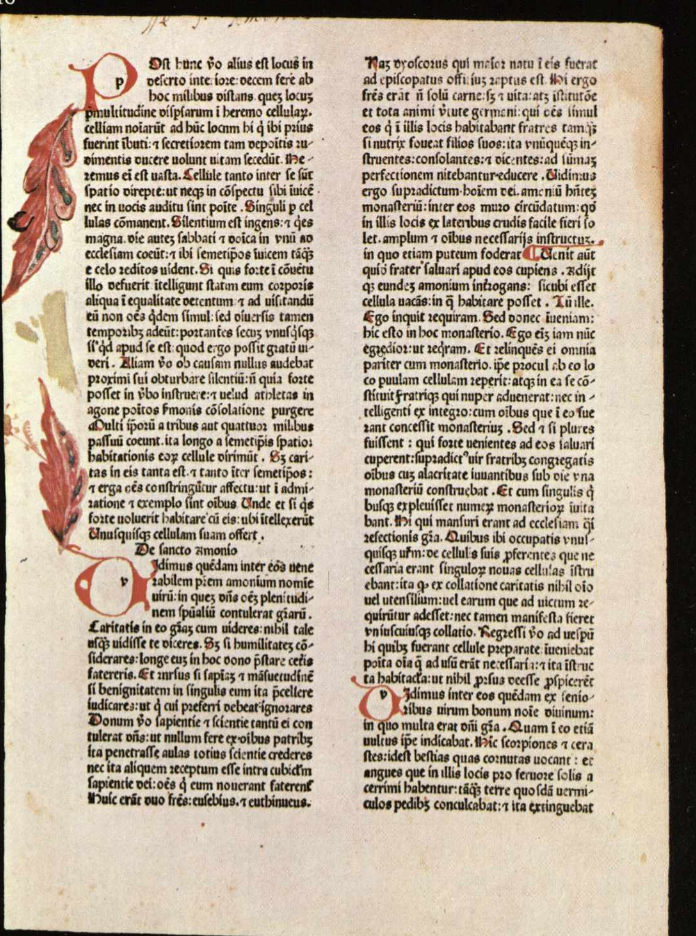

7


8

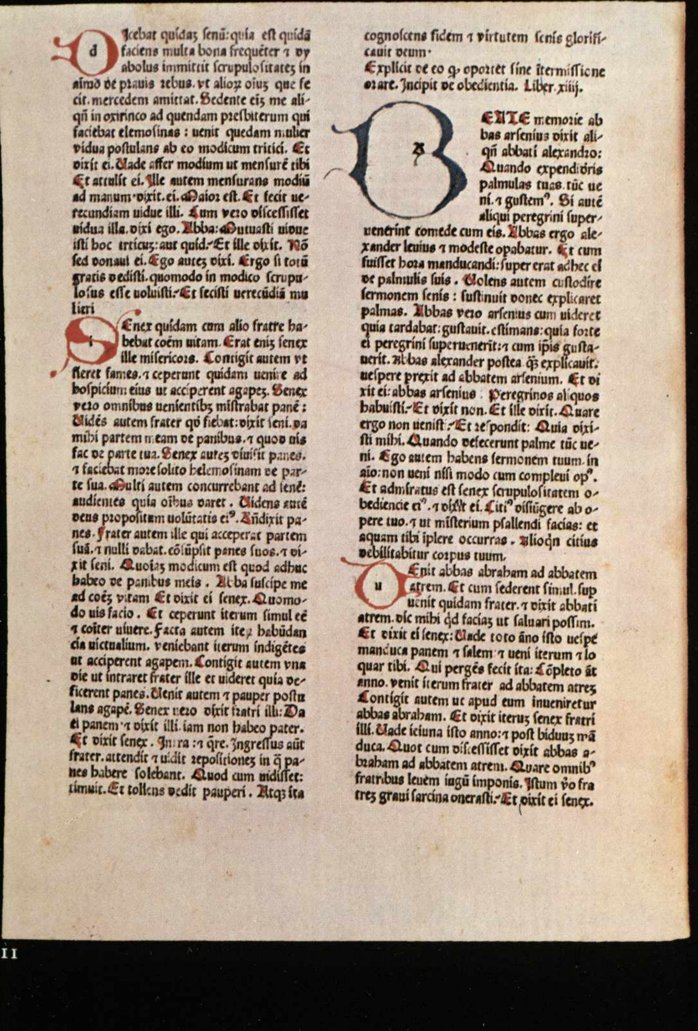
9



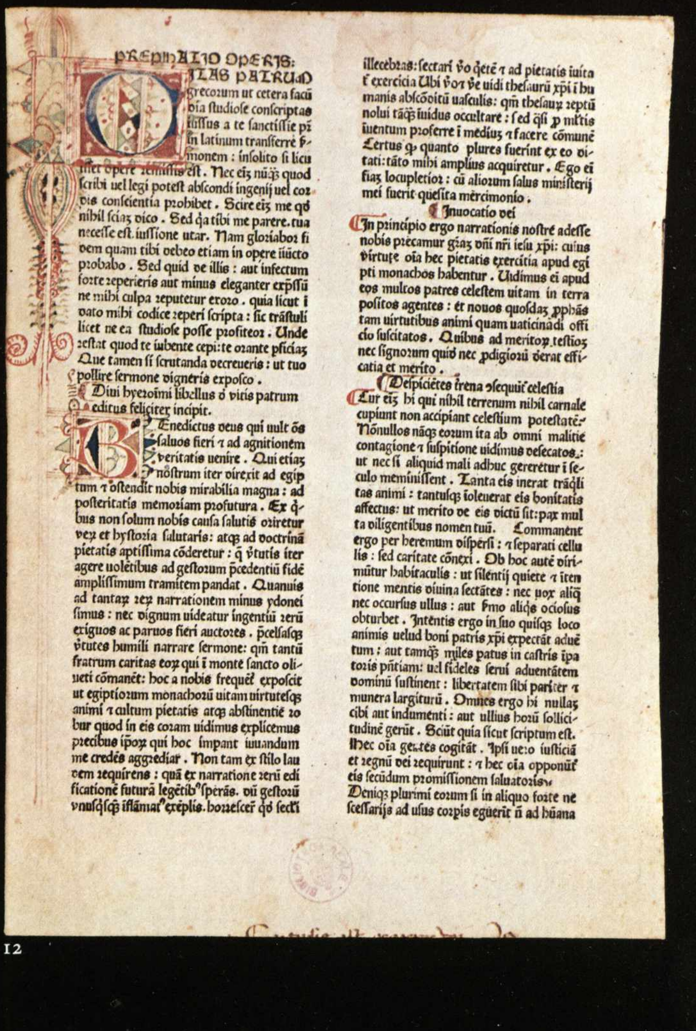
10



11



12



Argentieri e vetrai spanzottiani nel quadro della sopravvivenza dei lieviti dell'antico Oltrepò monferrino.

III, 2

Lo studio strutturale d'una cultura non solo ha svolgimento in base alla constatazione della capacità di produzione di beni commerciali, bensì anche in base alla disponibilità dell'ambiente al consumo di prodotti fortemente caratterizzati. Il consumo dei prodotti dell'artigianato (o assimilabili) dotati di caratteri individuabili, anche se d'origine esterna all'ambito culturale oppure se migrati altrove, diventa per la storiografia strutturalistica settore essenziale.

Conseguentemente, giacché la pittura e la scultura nel tardo Quattrocento e nei primi del Cinquecento divennero nel Torinese e nel Canavese opere da cavalletto o da trespolo, oggi si ritiene necessario considerare l'arte figurativa piemontese di quei tempi quale un prodotto di molto fine artigianato soggetto alle leggi di diffusione d'un mercato suis generis, ove confluivano stanche sollecitazioni ad un umanesimo transalpino e giovanili inviti ad una impostazione alla maniera rinascimentale italiana. In altri termini per la costellazione delle cittadine dell'arco tra le due Dore, includendovi quasi alla pari Torino e Chivasso col carattere di piccole capitali, si tratta di vedervi spegnere le caratteristiche formali jaqueriane ed assistere alla nascita delle caratteristiche spanzottiane, con la complicazione locale dell'inerzia per i modi goticheggianti assecondata dall'umanesimo fiammingo che qui faceva presa per la frequenza dei contatti (come ad Asti e come a Chieri ove si preferiva commissionare opere da cavalletto a Roger van der Weyden ed altri nordici).

Torino cominciava ad aspirare di divenire la base dell'accentramento burocratico delle componenti sociali che influenzavano la politica costitutiva dello stato piemontese ancora gemellato allo stato sabaudo (II, 3; e II, 4); invece Chivasso, nonostante il trasporto della capitale dei Monferrato a Casale nel 1435, continuava a sentirsi il baricentro degli interessi artistici della zona di reazione alla civiltà alpina, per infinite valenze connesse alla cultura lombarda e padana.

Anche sotto l'aspetto merceologico, Chivasso costituiva una località di mercato. Vi si smerciavano i prodotti minerari delle diverse valli gravitanti sul groppo fluviale compreso tra Torino e Chivasso. Vi si commerciava l'argento, che abbiamo visto prodotto anche nelle valli di Lanzo incluse nel medioevale Oltrepò monferrino (I, 4; I, 7) lentamente fagocitato dai savoiardi. Si smerciava il piombo (VIII, 1) che serviva per legare le tessere delle vetrate. Si commerciava in oro che insieme all'argento serviva ad indorare legni stuccati.

Inoltre in Chivasso esistevano botteghe artigianali, nelle quali si lavoravano tali metalli e si facevano monili personali e ornamenti per chiese e per locali di decoro, ivi compresi gli arredi per le finestre trasparenti e policrome.

Il gusto spanzottiano s'impossessò presto di siffatti strumenti per l'espressione figurativa, oltreché di quegli altri sempre più voluminosi prodotti del raffinato mestiere della pittura da cavalletto e della scultura da trespolo.

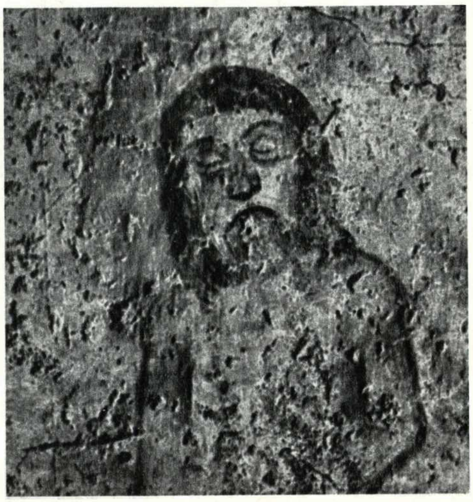
Nel coacervo di tale materiale esisteva modo di veicolare il credo rinascimentale.

Per esempio, visto che si poteva costruire poco nell'architettura, per mancanza di mezzi pecuniari e di tranquillità militare, le cornici delle pale polittiche si potevano disegnare con gli ordini classici e con le raffaellesche. Dalle cornici, poi, il rinascimento ornamentale poteva invadere i fondali degli scomparti dipinti ed operare le proprie più valide proposte per la spazialità architettonica nuova.

La documentazione archivistica ricorda a Chivasso e zone limitrofe il nome dell'intagliatore Francesco della Porta, che, a suo modo, fu un protagonista importante, attraverso il contenitore che si chiama cornice, della veicolazione entro l'icona dei modi latini in opposizione ai modi gotici; i quali da quel tempo cominciavano a definirsi barbari, perché provenienti da settentrione.

Nel secolo piemontese tra Amedeo VIII e Carlo III (talora numerato II secondo altra tradizione storica), accadde qualcosa di diversificatore dalla stagione in cui Chivasso poteva fare di quasi esclusivo artigianato gotico del laterizio l'intera architettura della facciata del proprio duomo (II, 1); ed in cui a Pianezza (II, 2) si vedevano modi interpretativi della realtà anatomica ancora lontani dalla spazialità padana del tipo, che so io, ferrarese o foppesca.

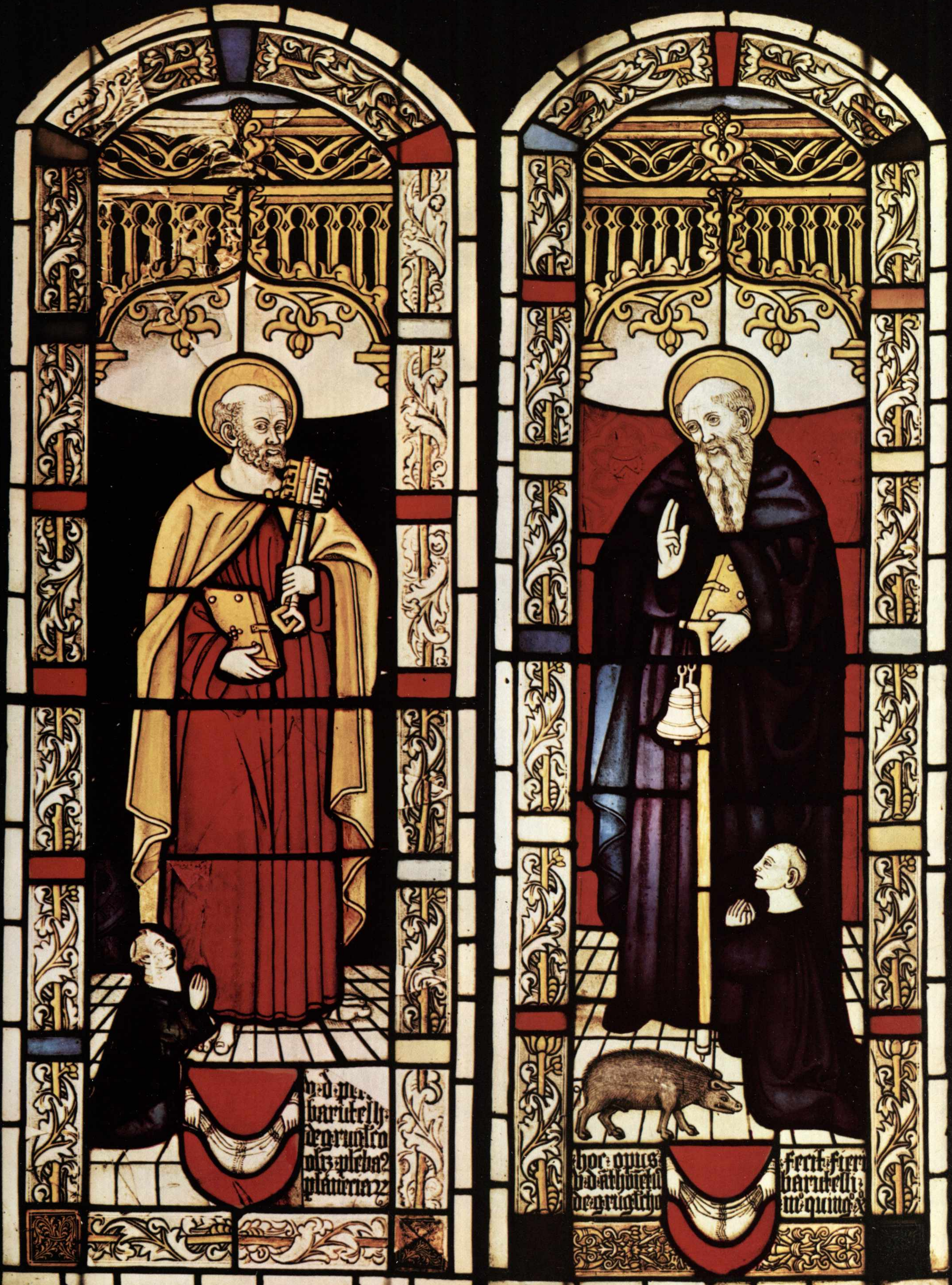
L'esperienza d'un modellato, il quale nasce prima nella mente dell'artefice che nell'osservazione del vero fisicamente controllabile, riproducibile stereometricamente e proiettivamente, non si cancella agevolmente. Tale difficoltà si legge con molta sveltezza più che nelle opere dei sommi artisti, nelle arti minori, ove si notano meglio le distinzioni strutturali tra le componenti di pilotaggio ideativo e le componenti di esecutività pratica; per le quali ultime partecipano in modo vario al processo della ideazione formale.

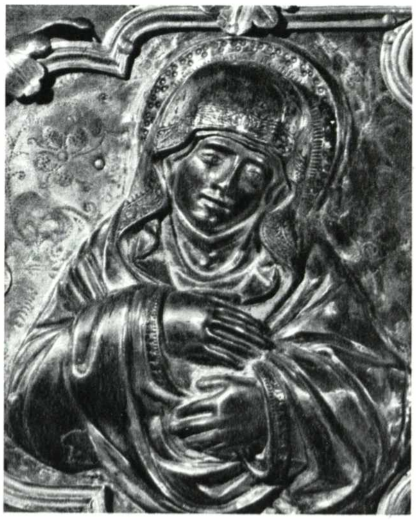


1

III, 2; fig. 1.
Testa del Cristo deposto nel Santo Sudario, affrescata a Voragno presso Ceres, 1535.

Nella tavola a fronte:
III, 2; figg. 2 e 3.
Due vetrate eseguite a Grugliasco nel 1511 per San Pietro di Pianezza (Museo Civico di Torino).


b·d·per·
barutelli·
degrugl'co
olz·plebaq
planeria 22
hoc·opus·
b·d·athoiefu
de·grugl'ch
fecit·fieri
barutelli·
m°·quing°·x


4

III, 2; fig. 4.
Una delle figurette terminali dei bracci della Croce di Chivasso del 1509.

Ad esempio, nell'arte vetraria che cuoce vetro cattedrale e salda profilati di piombo entro registri convenzionali di mestiere, si è obbligati a caratterizzare separatamente gli apporti dei cartonisti, «pictores», e dei maestri artigiani «vidriatarum».

Tale separata analisi, che può istituirsi anche nella centrale finalità d'indagine della fase geniale della forma più congeniale per il Chivassese e per il Bassocanavesano, non può apportare che vantaggi alla critica. In siffatta finalità, le vetrate di produzione locale fanno luce sulle dialettiche alternative di gusto offerte dagli artisti nella vicenda pedemontana.

Consideriamo le due vetrate un tempo esistenti nella Pieve di San Pietro in Pianezza, ove sono state viste da generazioni accanto agli affreschi di Jaquerio (II, 2), ed ora al Museo Civico (III, 2; figg. 2 e 3) considerate solo più come pezzi di didattica convenzionale; sono datate 1511. Servono dunque bene ad illuminare una banda dell'evoluzione stilistica locale sulla quale oggi molti ci si intricano.

I due pezzi artigianali mostrano la curiosa inversione di interessi figurativi, non apprezzabile in modo tanto esasperato nelle pale pittoriche di commissione colta. La tecnica prospettica delle figure umane perde la tensione interiore della spazialità gotica e le zona di fondale delle due composizioni non si scosta dall'ornamentazione gotica, nonostante che ormai da mezzo secolo, come ho già detto, gli accessori di cornice conducano avanti la propaganda dei segni degli ornamenti rinascimentali.

La critica, a proposito di questi due esemplari dell'arte vetraria, eseguiti poco lontano da Pianezza in una bottega di Grugliasco, non sa decidersi a trovare tratti spanzottiani, che pure ci sono, preferendo ancora parlare d'ispirazioni jaqueriane, che pure esistono, specialmente nel San Pietro che impugna le grandi chiavi del Paradiso.

È noto che Spanzotti si lascia chiamare dal notaio, nell'atto conchiuso per l'istruzione del Sodoma, « pictor vedriatarum »; e che due vetrate a lunetta del museo torinese, provenienti dal santuario di Crea nel Monferrato propriamente detto, sono da attribuire alla sua mano.

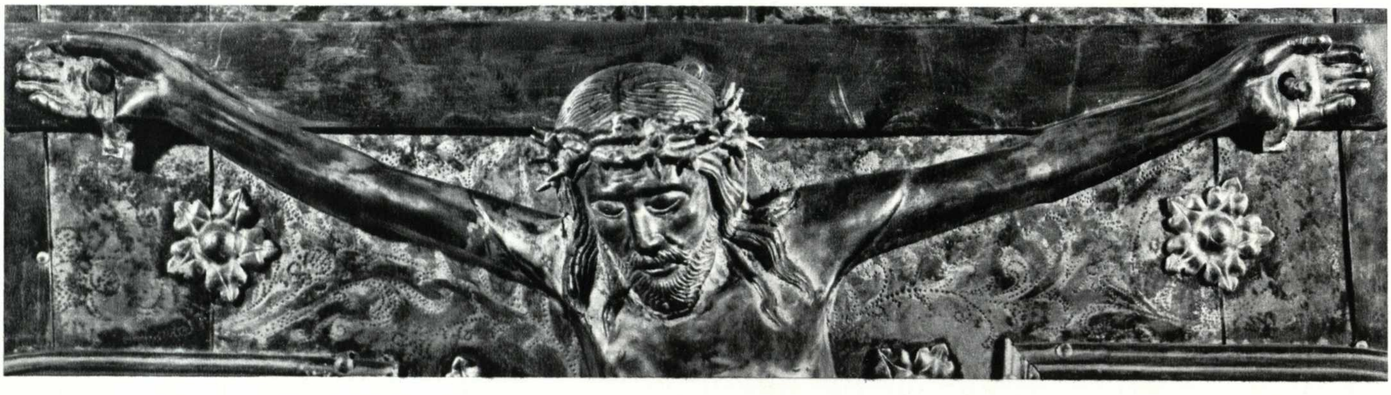
L'influenza determinante, se non della pittura, degli schemi iconografici spanzottiani si fa sentire per lungo tempo nelle attività di pittori più modesti. Anche gli affreschi di Voragno, attribuibili al 1535 perché rievocanti il transito della Sindone per la via dell'Autaret meno insidiabile di altre dai valdesi, risentono ancora della maniera di presentare i volti quasi frontalmente del maestro che a San Bernardino di Ivrea aveva dimostrato una grande possente andatura da artista padano. Dagli affreschi pubblicati e studiati da Donna d'Oldenico estraggo il volto del Redentore d'ascendenza iconografica spanzottiana (III, 2; fig. 1), dopo avere utilizzato lo stemma Savoia-Portogallo (III, 1; fig. 1).

D'affreschi di Martino sulla zona non ne esistono. Occorrerebbe spostarsi sino a Rivarolo per trovarne uno nella chiesa di San Francesco. Perciò passiamo a vedere ciò che accadeva nelle botteghe degli argentieri ed orafi, le quali potevano anche essere officine da pittori e da scultori.

Le « Schede Vesme » ricordano un « aurifaber » di nome Francesco Ferrari, fratello di altri due argentieri Giovanni Amedeo e Giovanni Ludovico, e padre di un Defendente che lo storico subalpino, direttore della Galleria Sabauda, identificava col celebre allievo e collaboratore di Spanzotti.

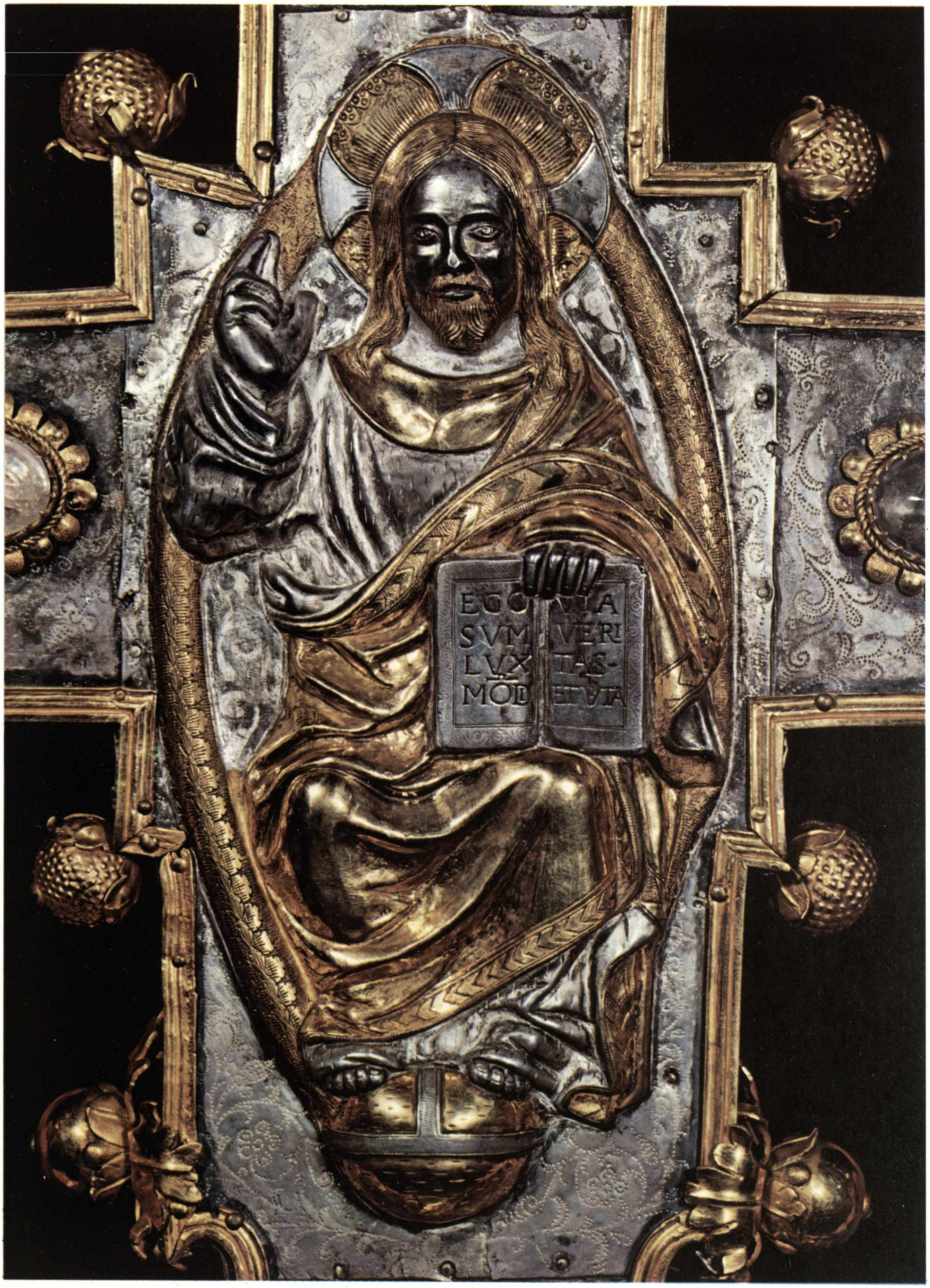
Sulla validità dell'ipotesi che veramente il pittore Defendente Ferrari (attivissimo nel Bassocanavesano e che oggi la critica reputa meno importante di quanto lo si valutasse tempo fa) si ha motivo di fondare la speranza di una maggiore conoscenza della officina a gestione aziendale comunitaria che a volte va sotto il nome dei Ferrari ed a volte di Spanzotti.

Di questo Francesco Ferrari in collaborazione con Damiano Corte, altro condominio dell'azienda, si conosce un cimelio importante: la croce lignea rivestita di lamine d'argento sbalzate e


5

III, 2; fig. 5.
Crocefisso di lamine argentee dorate nel recto della croce di Francesco De Ferrari e Damiano Corte.

Nella tavola a fronte:
III, 2; fig. 6.
Cristo Benedicente sul retro della Croce rivestita di lamine d'argento sbalzate e dorate in Chivasso da Francesco De Ferrari e Damiano Corte, 1509 (Duomo di Biella).


EGO VIA
SVM VERI
LVX TAS
MŌD ET VITA

dorate che portammo dal duomo di Biella alla « Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte » del 1936 e la cui iscrizione fu letta e trascritta sul catalogo da Vittorio Viale come segue: « MCIX DIE ULTIMA APRILIS HOC OP[US] FECIT FIERI VENERABILE CAP[ITU]L[UM] S. STEPHANI DE BUGELA SINDICO E SOLICITATORE U.D. BERNARDO DE SPINIS CANONICO E[IUSDEM] EC[CLESIAE], FABRICATUM[M] CLA[A]XII P[ER] FRANCISCUM DE FERARIIS ET DAMIANUM DE CURTE DE CLAVASIO ».

Allorché si parla di sculture anziché di pitture, cioè di opere da plasticatore eseguite da Martino Spanzotti, per prima cosa si dovrebbe ricordare questo illuminante capolavoro canavesano soddisfacente ad ogni esigenza anche la più rigorosa. Ma di questo non ci si deve neppure dimenticare quando si isola Defendente Ferrari dal contesto d'una officina attiva già ai primi anni del secolo e che, se aveva dirette ispirazioni da Martino, tuttavia, alzava l'insegna col nome ben preciso della famiglia « de Ferariis » e nella quale operavano tanto Francesco quanto Defendente (III, 3; III, 4; III, 5; III, 7).

Omogeneità d'una produzione collegiale nel quadrilatero tra le due Dore, da Chivasso a Caselle e Torino.

III, 3

Sino dal primo incontro con le notizie sull'officina spanzottiana-ferrariana nel Chivassese (III, 2) s'è afferrato il nesso esistente tra il tipo di produzione d'oggetti di consumo effettuata nell'ambito di quella bottega e la richiesta che di siffatti prodotti veniva fatta nel mercato dell'arte. Nell'incontro tra richiesta ed offerta di beni utili in una finalità precisabile si manifestò una circolazione, che potremmo dire liberistica, perché mancava la coercizione statale dall'alto e non esistevano vessatori monopoli di singoli emergenti mecenatismi ispirati ad ideologie particolari.

Il pubblico si comportava autonomamente, la società, costituita da comunità artigiane mercantili e fideistiche, si autogestiva. La gente, nell'evolversi del costume d'un arco di quasi un secolo, si imponeva sulla programmazione collegiale degli artisti associati alla officina, richiedendo cose d'energia formale maschia, nei tempi di eroica contestazione xenofoba, e cose di dolciastra pietistica effeminatezza, nei momenti di sfiduciato conformismo al destino servile.

Ciò poteva accadere per le note motivazioni di iniziale distacco tra la gestione militare del del territorio nel periodo d'allargamento della perimetrazione geografica complessiva dello stato sabaudo e l'esigenza di sopravvivere almeno economicamente e civilmente della parte essenziale della popolazione, costituitasi con fattezze congeniali alla propria indole d'amalgama di più strati sociali e di più ceppi (razziali convenuti e convergenti nell'ex colonia monferrina tra il Po e le Alpi e tra le due Dore).

La struttura del popolo era quindi quella di gente che doveva arrangiarsi a sbarcare il lunario, abbandonata dai nuovi e dai vecchi signori feudali (II, 3), fossero popolani oppure borghesi od anche nobili politicamente dispersi e costretti al lavoro produttivo per biologiche necessità di vita.

Sfruttando le indicazioni di Maria Clotilde Daviso si ha il quadro storico di questa vicenda di frattura politica e di autonomia di « tre Stati » pedemontani.

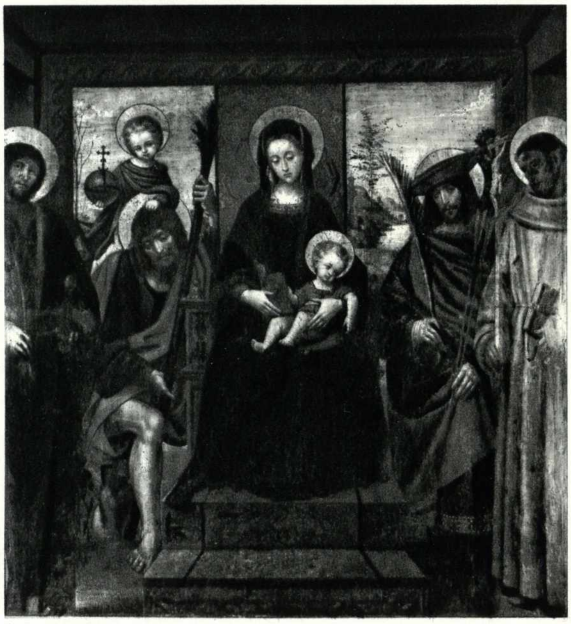
Dopo la scomparsa di Amedeo VIII, le comunità cittadine della « nova patria cismontana », che sarà il Piemonte originario mutuante il nome dal programma feudale connesso al titolo dei Principi d'Acaia, dimostrarono che si poteva fare a meno della nobiltà transalpina, specialmente nei ricorrenti annuali periodi in cui il potere militaresco svernava in Savoia col duca. Partecipavano a consultazioni collettive dei tre Stati « sine domino » e prendevano importanti decisioni in tema di politica e di religione. Talora si escludevano dalle riunioni persino le autorità clericali perché prevalentemente preti savoiardi.

I fatti si generano nella seconda metà del Quattrocento con una fisionomia contestativa che si ripete con altre appariscenti modalità inedite ai primi del Cinquecento, cioè durante le lunghe carenze di governo in mezzo al dilagare delle invasioni straniere che misero a disagio lo spaurito Carlo, la cui bontà sembra fosse in quella duplice accezione che possiede nel dialetto locale.

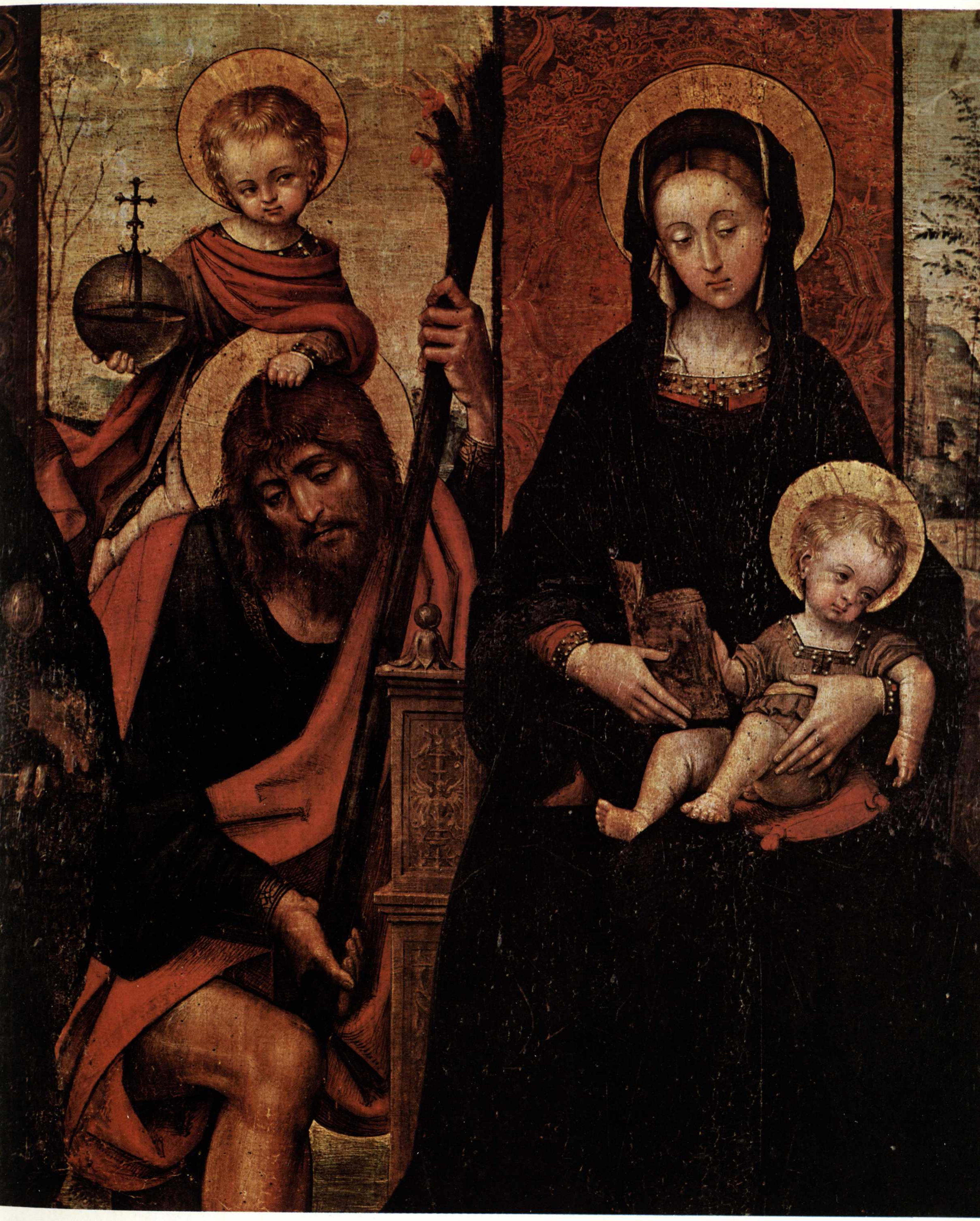
Nel tramestio del va e vieni di soldati francesi e d'emissari delle confessioni religiose eretiche, le comunità del nocciolo centrale del quadrilatero tra le due Dore, da Ivrea a Chivasso, Torino e Avigliana, lasciano intravedere chiaramente una volontà di approdare in tempi migliori e cioè in nuovi assetti civici ed interregionali, che l'astuto ed energico figlio del Duca buono comprenderà immediatamente dopo la sua vittoria di San Quintino che gli conferì tanto prestigio internazionale. L'occasione carpita con le doti d'una intelligenza fuori del comune da

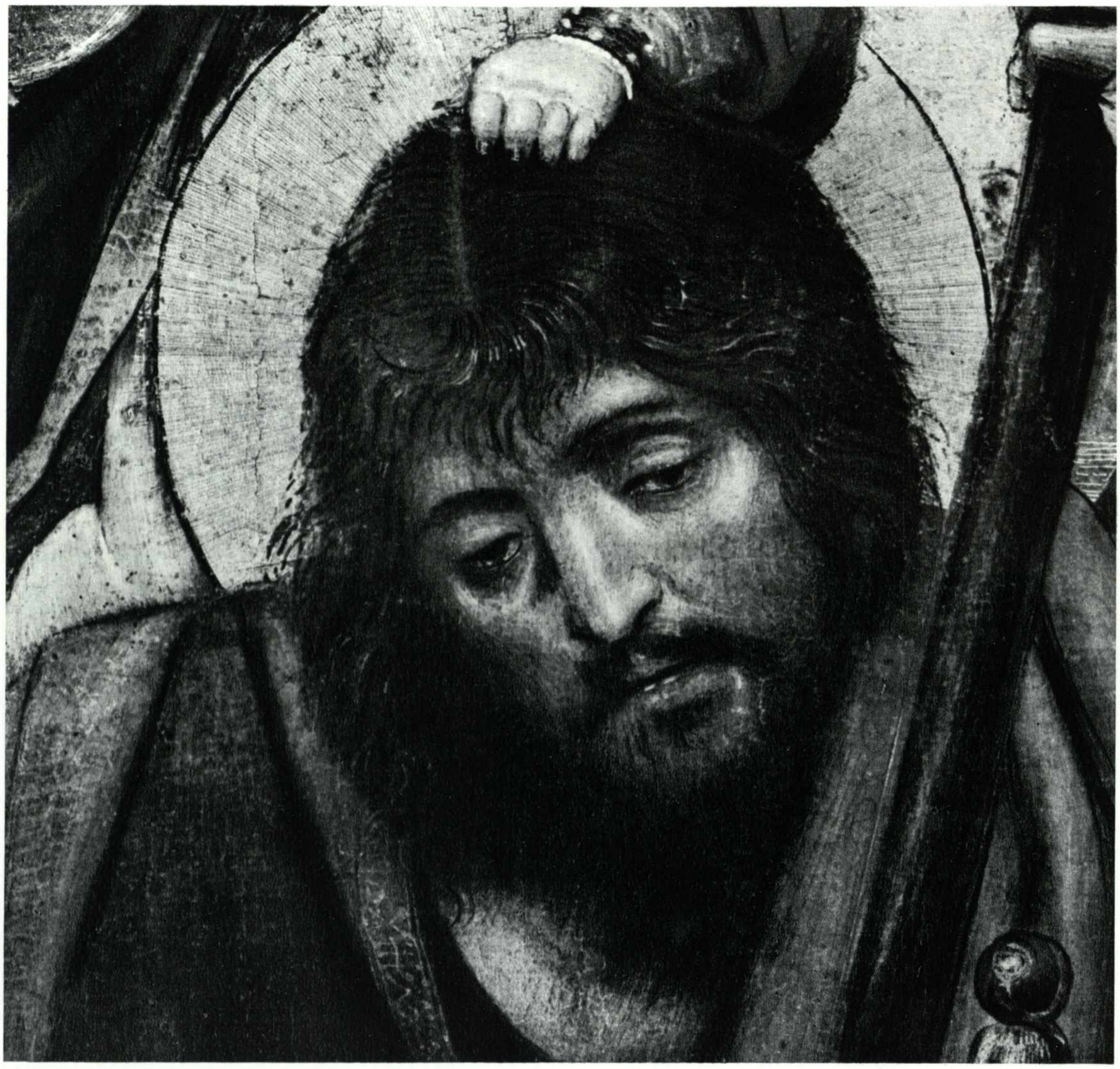
III, 3; fig. 1.
La pala d'altare dei Servi di Maria di Caselle, detta la Madonna del Popolo (Municipio di Caselle).

Nella tavola a fronte:
III, 3; fig. 2.
Dettaglio della pala di Santa Maria del Popolo in Caselle: due Divini Infanti sostenuti dalla Madonna e da San Cristoforo (III, 3; fig. 1). Officina chivassese Spanzotti-Ferrari.



1





III, 3; fig. 3.
Dettaglio della pala di Santa Maria del Popolo in Caselle: testa di San Cristoforo.

Emanuele Filiberto gli diede non solo l'occasione di prendersi sulle spalle responsabili una fetta della torta europea, bensì anche, per analogia, d'impostare i problemi culturali in altro modo. Dopo Emanuele Filiberto gli stranieri riconobbero che il Piemonte era diventato altra cosa e la vita che vi si conduceva non era più nemmeno assimilabile alla preesistente (come ad esempio affermò Foscarini, ambasciatore in Torino della Repubblica Veneta).

Tutto questo quadro di politica europea è necessario per la tesi che intendo sostenere, dell'importanza delle iniziative comunitarie spontanee delle società umane intese come un finora occultato modo di fare politica (una politica reale o metapolitica, perché diretta alla sopravvivenza elementare entro una sfera di incomprensibile bizzarria della grande politica, generalmente orchestrata dai matrimoni tra rampolli delle grosse dinastie regnanti).

Lo storico dell'arte può giovarsi della conoscenza di siffatta costituzione strutturale dell'habitat entro il quale si muovono le due polarità energetiche della formatività figurativa che prima ho detto, e cioè comunità sociali e gruppi d'artisti consociati tra loro liberamente giocanti le osmosi attive e passive.

Qui, in Piemonte occidentale, nel periodo d'obsolescenza del governo centrale, non si hanno i meravigliosi mecenateschi « Centri del Rinascimento », ma esistenziali comportamenti d'acculturazione la più varia e la più imprevedibile.

Quantunque, è anche vero, si trattasse d'una metapolitica « de factu » e non « de jure », le comunità eterogenee di ex feudatari e borghesi e popolani, sentirono persino il bisogno di reclamizzare la loro esistenziale sostanza etica perché avesse un valore esemplare di modello possibile nell'alternativa di pavida obbedienza ad un potere non interpretabile giornata per giornata.

Occorrevano prodotti artistici che potessero venire offerti da officine artistiche organizzate, come prima ho detto, in servizio di chicchessia e con intima struttura assimilabile al sistema cooperativistico.

Le botteghe da pittore tra il Quattro ed il Cinquecento, ch'erano come circoli di cultura in genere (e perciò li vedremo (III, 7) interessati financo alla cultura musicale ed al connesso artigianato liutaio), vanno osservate in loco, nella reale geografia storicamente evolventesi.

Gli artisti vi si associano, comunicandosi le osservasioni fatte nel viaggiar per commissioni, elaborando insieme, criticandosi in gruppo, producendo una moltitudine di cose talora superiori anche per valore a quanto fattibile dai singoli membri delle équipes, allenandosi a grandi voli di rivelazione individuale, come è giusto che accada ai piloti dell'esercitazione di massa, i quali sono e saranno sempre élites nell'accezione paretiana.

In siffatta prospettiva l'arte della Pianura Padana occidentale darà successori al quattrocentesco Giacomo Jaquerio nei cinquecenteschi Gian Martino Spanzotti, Defendente Ferrari, Gaudenzio Ferrari, figure notevoli anche se giudicati nel panorama nazionale, per non parlare di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma che andò a Siena dopo un alunnato settennale presso Spanzotti.

Se si desidera dipanare l'aggrovigliata grande matassa attributiva dei quadri talora detti di scuola vercellese, di scuola casalese, di scuola chivassese, di scuola torinese e di scuola saluzzese, occorre mettere in azione tutte le componenti utili della critica, la quale esige ricerche archivistiche, analisi filologiche, vagli e controlli sintetici di minuziosità pari alla genialità degli specialisti, il tutto con la massima puntualità sincronica.

Per capirne qualcosa occorre anzitutto riprendere il discorso topologico; ricollocare i pezzi delle quadrerie nelle reali località d'onde provennero, per ricontrollare le modalità e le date delle contrattazioni tra artefici e clienti.

Non è affatto esaurita la esplorazione archivistica iniziata da Gamba, da Bruzza e da Vesme; la quale inchiesta archivistica nonostante tutto diede un secolo fa la improvvisa rivelazione dei fino allora inauditi nomi di Gian Martino Spanzotti e di Defendente Ferrari.

Ad esempio esiste oggi una questione Spanzotti-Defendente, esplosa una quarantina d'anni addietro e che ancora non si vede ove potrà approdare senza rinnovati ritrovamenti archivistici in aiuto di pure progreditissime virtuosità della « visuelle expertisèrie ».

Dei due protagonisti del giallo romanzo attributivo, Gian Martino Spanzotti è certamente di valore di gran lunga superiore a Defendente Ferrari.

Gian Martino è di sangue lombardo ma naturalizzatosi piemontese (dopo avere sposato una donna di Chivasso con la quale abitò a partire dal 1502 al '28 quando morì, nonostante il conferimento ricevuto dalla cittadinanza torinese nel '13 e trasferte varie a Casale e Vercelli). È venuto a fecondare l'arte locale con un'azione che possiede tappe delle quali solo due certissime e documentate, una pala alla Galleria Sabauda ed un ciclo di affreschi in San Bernardino d'Ivrea; comunque tappe tali da giustificare un entusiasmo internazionale incondizionato. Roberto Longhi nel catalogo della mostra dell'arte dai Visconti agli Sforza lo considera di primaria importanza per l'Italia del Nord.

Defendente, nasce invece a Chivasso (dove vive col padre Francesco da noi visto nel 1509 [III, 2], fa alunnato presso Martino, non si sa da quando, e firma già la pala di Avigliana nel 1511 in proprio e non si sa perché, se per una temporanea assenza di Spanzotti o per altro motivo), e resta sempre a Chivasso sino alla conclusione di una carriera di eccezionale prolificità artistica, nella quale ebbe importanza tanto la tradizione alpina e nordica quanto quella italiana. Vittorio Viale lo definisce il più piemontese dei pittori; ma altri lo accusa d'avere costituito freno alle innovazioni rinascimentali anche dei più capaci dell'officina chivassese, per esempio anche su Gian Martino, del quale avrebbe accentuata la decrescente vigoria italianeggiante che si lamenta nell'opera di questo Maestro negli anni della vecchiaia.

In altre parole: Gian Martino rappresenterebbe per le conoscenze attuali della storia dell'arte l'iniziatore autorevole d'un processo, perfezionato in Piemonte e Lombardia da Gaudenzio Ferrari, nella tematica della spazialità eroica e realistica; Defendente, invece, rappresenterebbe un invito parzialmente riuscito, anche se a detrimento dell'originalità propria e di quella del maestro, nella produzione d'un decorativo « revival » del tardogotico settentrionale.

Un grosso gruppo di opere caratteristiche del clima estetico fiorito in quell'ambito geografico di cui si diceva fu in un primo tempo quasi globalmente attribuito a Defendente e come tale esposto nel 1936 alla mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte. Ma, successivamente, affinandosi l'occhio critico (favorito dal confronto diretto delle opere o con fototeche sempre più ricche), dal catalogo defendentiano cominciarono ad espungersi molti esemplari, i quali oggi si indicano compendiosamente come « l'insieme Contini-Fontana ».

C'è chi questo insieme lo vorrebbe dipinto da Spanzotti, chi da Spanzotti e Defendente in stretta collaborazione e chi lo attribuirebbe ad un « Maestro anteriore a Defendente » ancora ignoto.

Non è difficile congetturare che di artisti ancora ignoti nella officina chivassese ve ne fosse più d'uno, ammesso che possano chiamarsi ignoti quei maggiori allievi di Spanzotti che scrissero ben chiaro il loro nome nella storia dell'arte quando furono adulti nel magisterio.

Per esempio: Giovan Antonio Bazzi, che aveva compiuto dal '90 al '97 l'alunnato spanzottiano e che non compare a Siena altro che nel 1503 venticinquenne, dove s'era ficcato dal '98 a tale data? Ed ancora: Gaudenzio Ferrari, che dipinge nel 1507 in modo tanto spanzottiano la cacciata dal Tempio di Gioacchino, dove imparava lo stile del maestro?

Nel romanzo giallo degli ignoti protagonisti consociati dell'ambito spanzottiano potrebbe insinuarsi il quadro di Caselle, di cui debbo parlare a proposito d'una alternativa importante circa una data che sarebbe anticipazione dell'inizio dell'attività autonomamente responsabile di Defendente oppure che si dovrebbe spostare verso una maggiore età del figlio di Francesco.

Occorre dunque sapere che nella pala d'altare, che ora si conserva nel Municipio di Caselle, sul verso stanno due scritte: una dice esplicitamente che fu fatta per i Servi di Maria di Caselle (« 1501 FECIT SERVORUM M. V.GINE CAZELO ») e l'altra che il cittadino Giovanni Fresia, presidente del Comune di Caselle, comprò il quadro il 25 aprile 1801 per il Municipio dopo la soppressione dei Servi di Maria.

Esisteva dunque già all'epoca napoleonica una pubblica considerazione dell'oggetto quale opera d'arte da non lasciare disperdere anche se rappresentasse cose sacre. Ma la data tradizionalmente riportata del 1501 viene messa in dubbio da seri studiosi e spostata verso il 1510 in cui si ha l'assoluta certezza dell'esistenza dell'attività pittorica defendentiana.

Poiché dal Parroco di San Giovanni (nel cui chiostro s'è trasferito il Municipio) avevo appreso la notizia che in Roma sarebbe esistito un documento ove si parla della data 1501, sono andato a cercare padre Andrea del Pino archivista e storico dell'ordine dei Servi di Maria e così ho potuto constatare che la carta non è altro che una lettera del 1613 nella quale il Padre Provinciale di Genova Alessandro riferisce sui due conventi di Caselle, in Piemonte, e di Castelsangiovanni, in Liguria, ricordando la costituzione e costruzione del convento di « Santa Maria del Popolo » fuori mura a Caselle il 21 luglio 1501; e ricordando anche, cosa che risulta anche da altri documenti, che tale comunità religiosa fu trasferita nel 1549 in San Giovanni Evangelista, nell'interno dell'abitato, chiesa gotica ma poi trasformata in barocca (IV, 1; figg. 12 ÷ 14).

Erano infatti stati abbattuti il vecchio stabile e la relativa chiesa per esigenze militari di libera visuale agli artiglieri nella direzione di Leynì, fuori della porta che si chiamava « dei prati » (II, 1).

La relazione della visita canonica del Priore Generale nel 1580 descrive le suppellettili ed i paramenti e annota persino le misure della nuova sede, composta di otto cappelle; ma non ricorda affatto la pala giacché ormai era oggetto d'arte lontano dal gusto evolutosi in manierismo.

Dunque, per concludere sui primi risultati di un'inchiesta archivistica (che potrà continuare altrove), l'esecuzione del quadro potrebbe collocarsi in tutto l'arco dei quarantott'anni della vita dell'edificio fuori mura poi distrutto, ma specialmente nei due o tre anni delle operazioni di arredamento iniziale della chiesa. Tale tesi mi sembra la più logica: non si officia in una chiesa senza altare maggiore attrezzato.

La « Madonna del Popolo » (ed è interessante la dedicatoria al « terzo Stato » che allora funzionava costituzionalmente in Piemonte, come detto agli inizi) nella tavola chivassese era fiancheggiata da San Sebastiano e San Cristoforo (III, 3; fig. 1). Solo in un secondo tempo (forse nel '49-'50) le fu raddoppiata la compagnia di Santi per tener conto di altri protettori cari alla popolazione del quartiere intramurano che doveva venerarla: San Francesco ed un Santo martire con spadone.

La Vergine siede in trono lapideo ornato con bassorilievi raffaelleschi; le fa da spalliera un drappo di broccato da paramento caratterizzato da motivi rosacei stilizzati accoglienti delle pigne e sormontati da coroncine, una delle quali viene proprio a cadere sul disco bulinato dell'aureola; lo stesso telo di serico broccato rosso con soprarriccioli d'oro passa sotto i piedi a fare da tappeto di copertura dei due scalini del trono.

Quella stoffa la conosce a memoria chi abbia bazzicato nella bottega dei pittori chivassesi, essendo uno dei non molti « effetti di dotazione » per la simbologia unificata; era uno dei segni della suntuosità, e quindi della maestà.

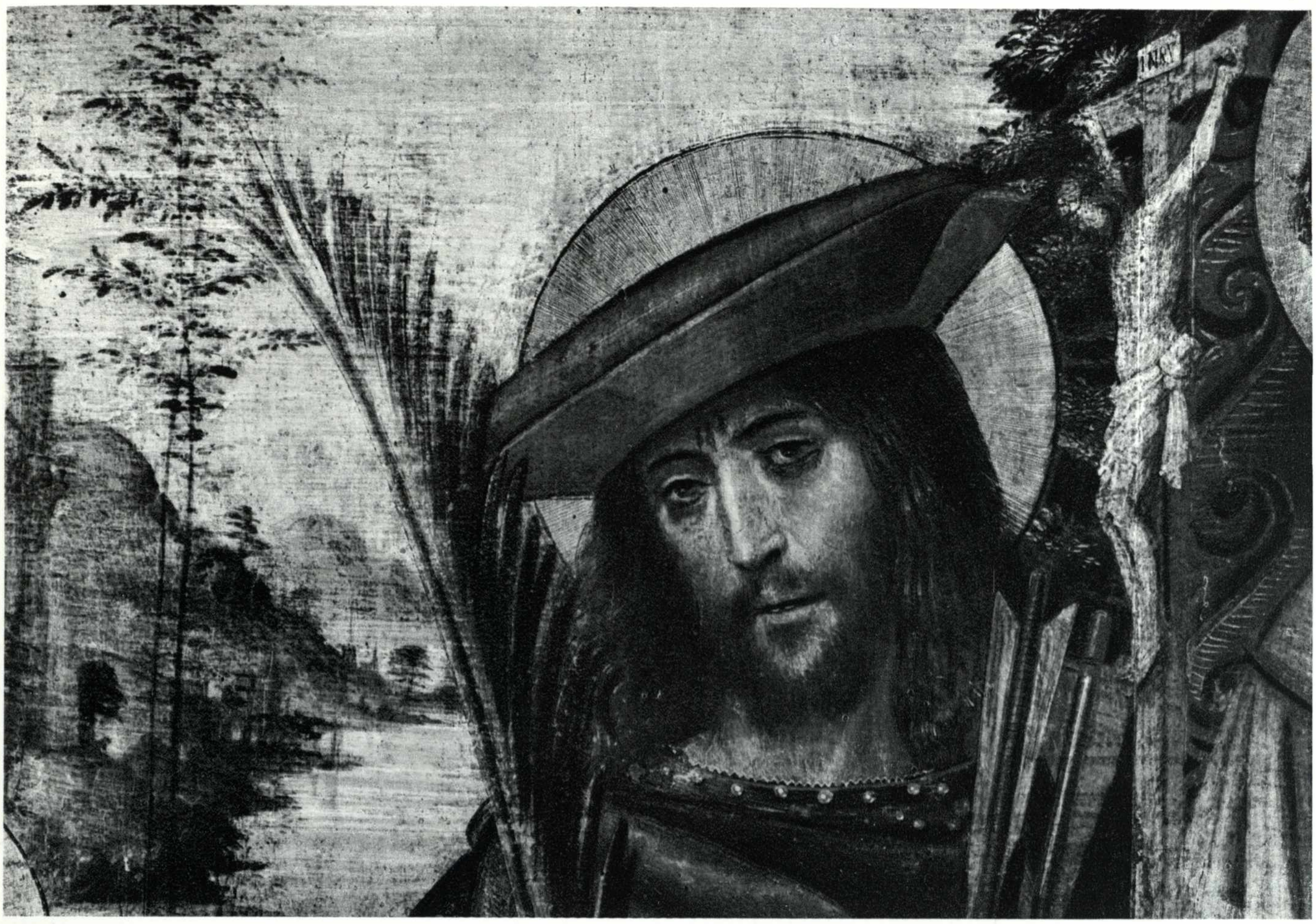
Il manto verde scuro lascia intravedere pochissimo la scarlatta tunica, quanto basta perché si possa comprendere che è ornata con un altro simbolo suntuoso e cioè con perle e pietre dure cucite nei ricami. Il cappuccio del mantello ingloba un copricapo ciambelliforme ed è foderato di seta candida la quale, insieme ai rossastri capelli, incornicia il soave e pensoso del volto ovato.

Nel modesto volume della testa è dunque concentrato ogni virtuosismo del panneggiare gotico.

Gesù Bambino, aureolato con un disco che s'intona delicatamente sui riccioli biondi, siede in posa rilassata guardando melanconicamente su un fianco mentre addita con una manina le pagine interne d'una decorata copertina di chissà quale documento. Forse le guarentigie statutarie della cittadina.

Lo stesso Infante, ma più divertito, cavalca sulle spalle di San Cristoforo e sorregge con sicurezza la sfera trasparente del mondo ingabbiata in un monile di orificeria, copiato veristicamente dai capolavori di Francesco che abbiamo già ammirato (III, 2; fig. 6).

Le due testoline, per sublime scherzo compositivo, costituiscono una imperiosa diagonale nella geometria occulta del quadro (III, 3; fig. 2). La quale latente geometria è alla base delle anatomie stesse, come nel buon tempo antico, quando i trattatisti consigliavano di fare le teste mediante la compenetrazione di due sfere, da includere alla loro volta nelle circolari aureole.



III, 3; fig. 4.
Dettaglio della pala di Santa Maria del Popolo in Caselle: testa di San Sebastiano.

La matematica musica spaziale delle sfere continua in risonanza nelle aureole dei santi laterali. Entro la circolarità del simbolo di santità di Sebastiano rotea, come in una armoniosamente sonora trottola giroscopica, l'ellissoidico volume chiaroscurato del berrettone quattro-cinquecentesco (III, 3; fig. 4).

Come una pioggia d'armonia sincronizzata con quelle conformazioni geometriche sopra dette la palma del martirio, le frecce d'arco e le perle, le pietre dure e le pagliuzze metalliche del soprarricciolo della veste di Sebastiano ci rammentano l'armamentario normalizzato dell'officina di Spanzotti e dei Ferrari: ma il disegno del broccato è ridotto in scala, per ovvio rispetto gerarchico.

La piccola adunanza di personaggi, ridondanti di decoro paramentale edonisticamente gustabile, si staglia come entro una grande finestra a crociera su un paesaggio seminascosto ma che tuttavia s'allarga indefinitamente all'orizzonte per virtù di abili suggerimenti a torri, colline, riviere fluviali, alberi alti e scarsamente fronzuti; i quali ultimi, appunto per questa compendiaria strutturazione conferiscono al cielo un'ariosità squisita che viene a riverberarsi anche nel chiuso ove sono le patetiche figure umane. Di queste, le più significativamente patetiche sono quelle di Cristoforo (III, 3; fig. 3) e di Sebastiano (III, 3; fig. 4), col capo zazzeruto e barbuto, collocabile tra l'iconografia di Martino, di Defendente e (perché no?) di Sodoma a Monte Oliveto.

La cura della resa prospettica e chiaroscurale dell'anatomia non trascura la resa d'un pathos melanconico d'estremo interesse. L'espressione psicologica si diffonde dai volti alle mani, che qui a Caselle sono davvero magistrali e splendide tanto da fare pensare ad un « addetto alle mani », controllato dal caposcuola e specializzato.

C'è un notevole mestiere nella « Madonnina del Popolo » di Caselle. Valida e di prestanza è la tecnica raramente ripetuta nelle opere successive del maestro e dei collaboratori, isolatamente visti. Fruttuosa soprattutto è la disciplina di gruppo, qualificante tanto per chi ne fece la regìa quanto per coloro che lavorarono a disegnare, a stendere tempere per colorire, a tirare velature diligentissime. Non era consentita tanta pazienza e metodo all'indole del focoso maestro, regista impaziente nei propri riguardi, come si vede nei cicli eporediesi, ma tuttavia caparbiamente esigente nei riguardi degli altri dai quali richiedeva quella correttezza che dà la più autentica vigoria formale.

Forse, in questa considerazione, sta il segreto della possibile collaborazione di grandi e di umili. Quando è presente il capobottega il lavoro dell'aiutante è più valido, infiacchendosi solo se lasciato isolato. Chi ha esperienza di scuola sa quanti miracoli possono fare i discepoli se non vengono lasciati in balia della loro ancora modesta autonomia critica.

Impegno di cattoliche comunità, sotto patronati borghesi e popolani, riflesso entro le pale votive ciriacesi. III, 4

Il Bassocanavese ci offre, dopo una « Madonna del Popolo », l'incontro con una « Assunta dei Mercanti di lana » la quale consiglia altre meditazioni sul mercato delle cose d'arte nella diatriba Italia-Fiandra.

La volontà ripetutamente dimostrata da Martino Spanzotti di volgere lo sguardo alle sorgenti italiane dell'arte sarebbe stata riconfermata nel 1506 quando egli avrebbe ricopiato la « Madonna d'Orleans » di Raffaello. Di detta copia si sarebbero serviti Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone per ispirarsi in varianti compositive.

Non ricordo dove io abbia letta questa informazione; ma mi è rimasta incisa nella mente perché mi turba quando rimedito sulla polemica incentrata sull'insieme Contini-Fontana, ch'è una sommatoria di attenzioni alle costanti tecniche del gotico settentrionale ormai volto ad una specie di manierismo gradito alla borghesia transalpina e subalpina.

Non riesco a mettere in relazione questa intenzionale recidività italianizzante dello spavaldo freschista del ciclo eporediese con la vigilata accademia formale della bottega chivassese del primo decennio, inoltrante nel secolo raffaellesco e michelangiolesco dei moduli che appaiono del secolo precedente.

A Ciriè, nella cappella del Santo Sudario ov'è conservata la « Madonna Assunta ed Incoronata », troviamo una datazione importante per i prodotti dell'officina chivassese a metà del secondo decennio del Cinquecento. La tavola datata sembra un « collage » di più composizioni: una piemontesissima, quella superiore, che fa come da mantovana in un palcoscenico; una seconda italiana, che non si sa se d'ispirazione umbro-romana oppure veneziana e che sta in basso come un avanzato mascheramento del praticabile; una terza ed una quarta a sinistra ed a destra, quasi quinte teatrali ritagliate nel cartone, anche queste prese dal repertorio canavesano (III, 4; fig. 1).

Viene fatto di sospettare che il capobottega sia andato in vacanza ed i consoci siansi sfogati in libertà ad introdurre i loro spolveri prefabbricati nel coacervo impaginativo che si salva in una validità del tutto casuale.

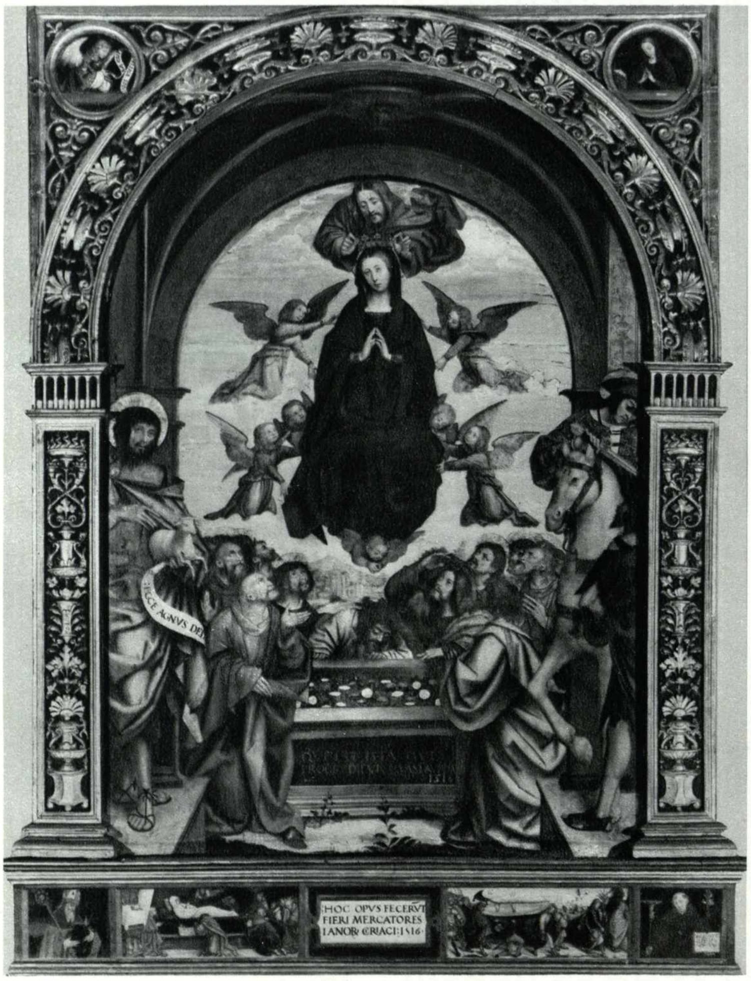
Forse era assente anche il più bravo dei pittori specialisti nelle mani; quello delle mani anatomicamente perfette che vedemmo a Caselle (III, 3).

Comunque la clientela non se ne accorge; compera egualmente l'oggetto, perché, in fondo in fondo, le assomiglia nella fattura strutturale di molte derivazioni sociali e culturali che intimamente sono composite; e vi fa scrivere sulla predella un vistoso cartiglio: «Hoc opus feceru(n)t fieri mercatores lanor(um) Ciriaci: 1516». Non c'è traccia di firma.

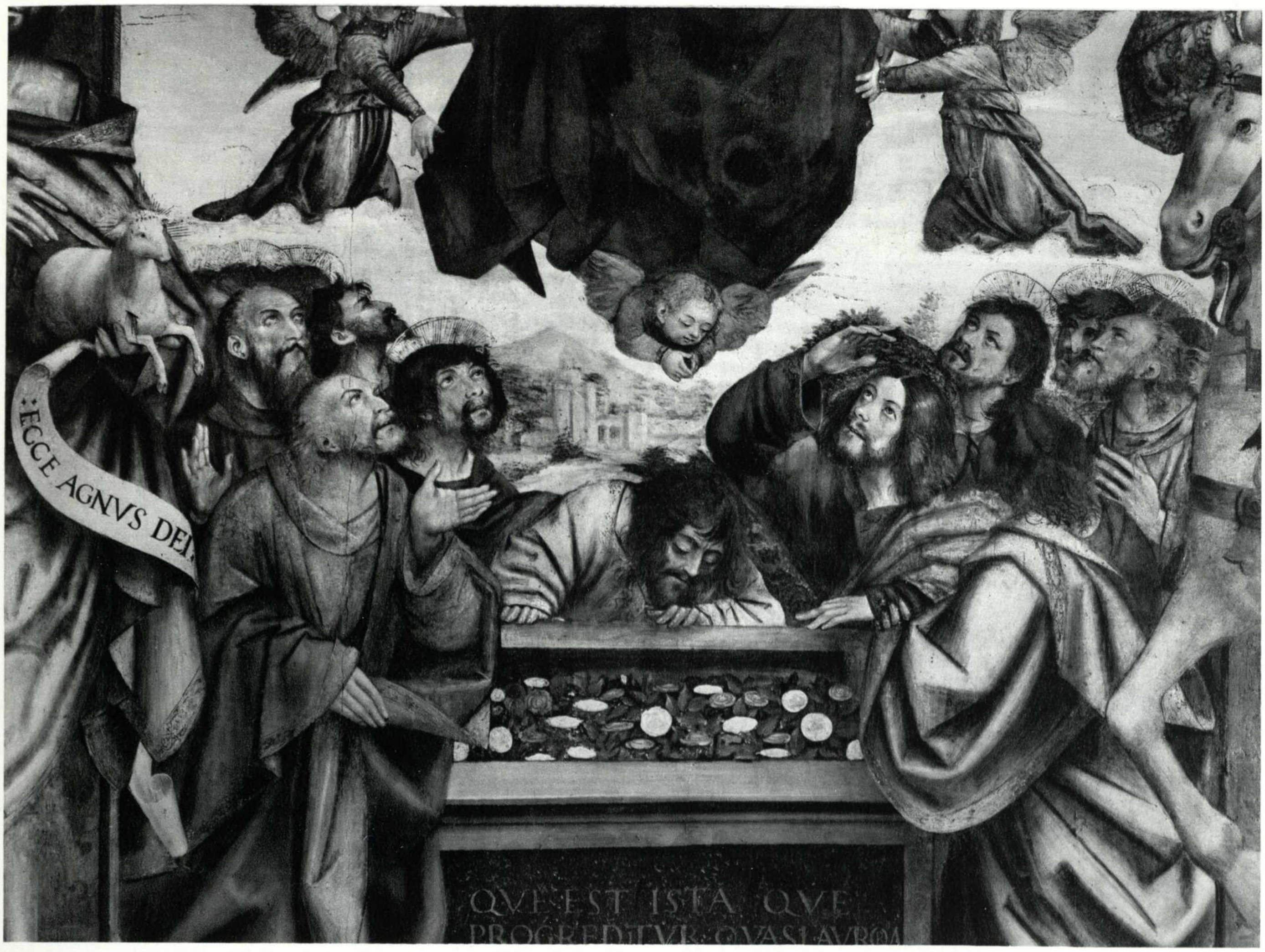
La critica ha sempre lasciato attribuire questa Assunta dei mercanti ciriacesi a Defendente Ferrari. È meravigliosamente incorniciata.

La data 1516 è ripetuta nell'avello marmoreo, entro il quale sono repentinamente fiorite le rose, sulla facciata del quale è incisa la domanda d'ispirazione letteraria: « Que est ista que progreditur aurora? ».

La puntualità degli aggiornamenti del gusto risulta confrontando le due « Incoronazioni » dei Musei Vaticani (quella di Pinturicchio, ch'è del 1502, e quella di Raffaello, ch'è del 1505) con la piemontese composizione di Ciriè. Questa s'accosta più a quella raffaellesca che alla prima peruginesca. Quella di Raffaello mostra già un sarcofago marmoreo



III, 4; fig. 1.
L'Assunta dei Mercanti di lana di Ciriè. Officina chivassese Spanzotti-Ferrari. (Chiesa del Santo Sudario).



III, 4; fig. 2.
Dettaglio della pala d'altare dei Mercanti di lana di Ciriè: gli Apostoli al sepolcro di Maria.

contornato da testimoni guardanti verso l'alto, ma piegando forzatamente il collo, cosicché le mascelle e le barbe riescono drammaticamente scorciate.

Aggiungendo l'informazione già anticipata che i piemontesi conoscevano la « Madonna d'Orleans » (ora nel Museo Condé del Castello di Chantilly), si ha la completa conferma delle attenzioni dei nostri pittori alle preferenze stilistiche che le numerose incisioni su carta mettevano in circolo. Senonché qui nel Bassocanavese è interessante notare gli innesti d'ispirazione decisamente locale entro quegli schemi iconografici centroitaliani.

Per esempio è già di repertorio locale quell'Apostolo spuntante da dietro al cavallone bianco della sconclusionata quinta all'estrema destra del quadro (III, 4; fig. 2).

Analogo scorcio di testa barbuta presa di sotto in su era in quel gaudenziano o valsesiano trittico della « Pentecoste » che scomparve trafugato da Usseglio e che però conosciamo nella copia ottocentesca esistente nella vecchia parrocchia di Cortevicio, uno dei tre più alpestri limiti abitati della Stura (III, 4; fig. 3). Il fotogenico vegliardo che posava per i canavesani come modello nella loro bottega, posò per certo anche per i varii « San Gerolamo » defendentiani.

Altrettali analogie di trasposizione in locale iconografia potrebbero istituirsi per ogni personaggio dell'animatissima, policroma ed anche chiaroscurata fascia della composizione ciriachese facente da orizzonte per il salto in Cielo della Madre di Gesù.

Gli altri vegliardi un po' grifagni, che stanno sulla sinistra, li riconosceremo come comparse ancora un cinquantennio dopo nel trittico della vecchia parrocchia nella cittadina di San Maurizio Canavese a pochissimi chilometri da Ciriè e da Caselle (III, 8; fig. 14 e 15).

Il Gesù che sta al vertice del quadro per incoronare la Madre, e che sembra una piatta sagoma ritagliata da altro quadro, è quella stessa figura che noteremo fra poco nella stessa Ciriè, in altra posteriore « Madonna del Popolo »; ma nella tavola dei mercanti di lana fa da ciondolo, appeso alla chiave della volta del tempietto peruginesco accogliente tutta quella folla di attori per la sacra rappresentazione, giustificando la centinatura e l'ornamentazione della rinascimentale cornice.

A chi venisse di sospettare che i modelli per le pose potessero essere talvolta gli stessi clienti, per esempio nel nostro caso i mercanti ciriacesi, si deve opporre una risposta negativa, perché ciò avrebbe rotto la «routine» standardizzatrice efficace per il servizio pittorico in un mercato sempre più vasto ed esigente di sollecitudine.

È bene che la striscia di base della composizione abbia avuto dall'Umbria il suggerimento d'uno squisito effetto cromatico ed atmosferico, frutto della vivacità e della varietà di tinta delle tuniche, dei manti, degli scialloni e degli incarnati di tutti quei dinamici attori.

Attori ad hoc sono invece alcuni donatori in secondo piano dell'altra pala, commissionata alla officina per la chiesa degli Agostiniani di Ciriè (III, 4; fig. 4).

Oggi la tavola è ovale; originariamente si profilava assecondando la passata d'una porta con stipiti verticali e soprastante arco. Le teste dei donatori sono come due frane simmetriche che non raggiungono la mezzaria e tuttavia disegnano un arco completante il cerchio in alto abbozzato dalle teste dei Santi Ciriaco e Nicolò da Tolentino, dal Gesù Bambino e dalla Madonna, dagli Angeli e dal già nominato Gesù incoronatore.

I popolani con i ceri accesi stanno nelle righe posteriori, e sono trattati convenzionalmente come fossero puttini e cherubini; i dignitari, maschi a sinistra e femmine a destra, sono certo ritratti dal vero; inoltre un vescovo, un duca, un re, un imperatore, una imperatrice, due nobildonne, due altre dame ed una suora sono messe lì servendosi di appunti forse serviti anche per altre opere richieste dalla clientela. I quattro personaggi sacri formano una stratificazione orizzontale comandata dal filo del lembo superiore del mantello e di valore artistico più qualificato che le altre parti della composizione: le anatomie ed i panneggi sono condotte da pennelli più esperti e più collaudati nel successo d'una iconografia molto richiesta e sfruttata (i restauri del 1938 alla Mostra del Gotico e del Rinascimento hanno smontato tutta la crosta di copertura della veste della Vergine messa su dal pittore ottocentesco che trasformò la pala d'altare in reliquiario ovale, all'epoca della demolizione del convento degli Agostiniani fuori mura).

Nicola da Tolentino, che con una mano tiene un Crocefisso e con l'altra mostra un giglio ed un libro, ci ammonisce d'avere conservato i precetti dei Padri della Chiesa. Vorrà essere una risposta data da un altro Stato (ossia da altra casta sociale) polemizzante con l'ardire di quei borghesi mercanti che collocavano così alto, financo sull'altare, il simbolico nome della propria società corporativa? Lo confermerebbe la presenza, assieme al popolo tutto, delle universali gerarchie d'un potere che non voleva essere considerato assente. Si risponde alla casta popolana opponendogli il vangelico significato del popolo quale «popolo di Dio» peregrinante, cioè tutta la Cristianità.

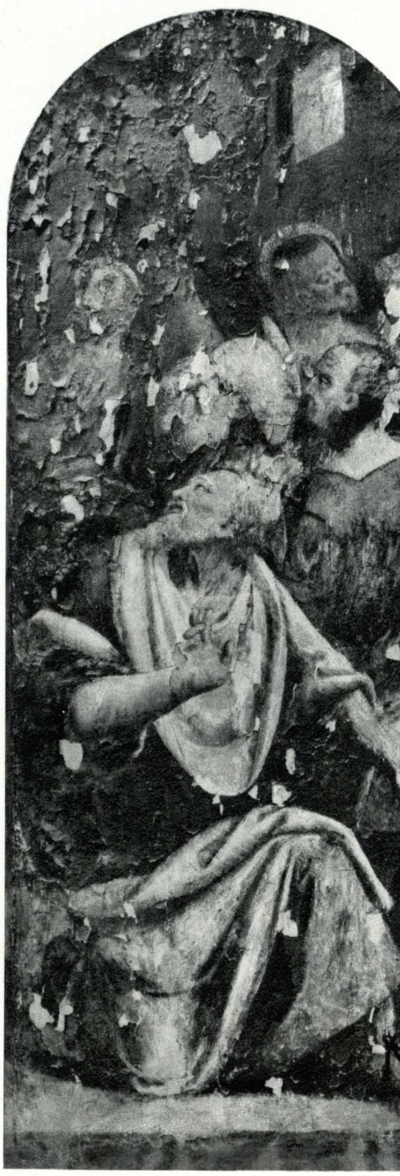
Inginocchiato, in primo piano, sta Clemente VII che tenne sul capo la tiara con tre diademi dal '23 al '34. Il volto glabro di questo Giulio de' Medici corrisponde esattamente a quello di Sebastiano del Piombo (Leone X, che regnò dal '13 al '21, portava il pizzo). La sua tiara ha tre diademi sul copricapo conico. Alle spalle del Pontefice sta un imperatore barbuto, che dovrebbe essere Carlo V di Francia, con due diademi sul copricapo conico, ed in faccia una imperatrice, che dovrebbe essere Caterina de' Medici parente del Papa, con due diademi sul copricapo. In terza fila stanno, a sinistra, il duca sabaudo Carlo III, con il suo tipico berrettone ornato dall'aquila, ed a destra Margherita di Portogallo sua moglie, «domina Lancei» (III, 5; figg. 4 e 5).

Questa individuazione di tanto importanti personaggi porrebbe l'esecuzione del quadro dopo il '23, in contrasto con la data del '19 dipinta sul cielo. Ma la grafia è sospetta come erano sospette le modifiche del copricapo dell'imperatrice ed il diadema sulla berretta della prima donna in terza fila, svanite durante i restauri alla Mostra del Gotico e del Rinascimento del 1938.

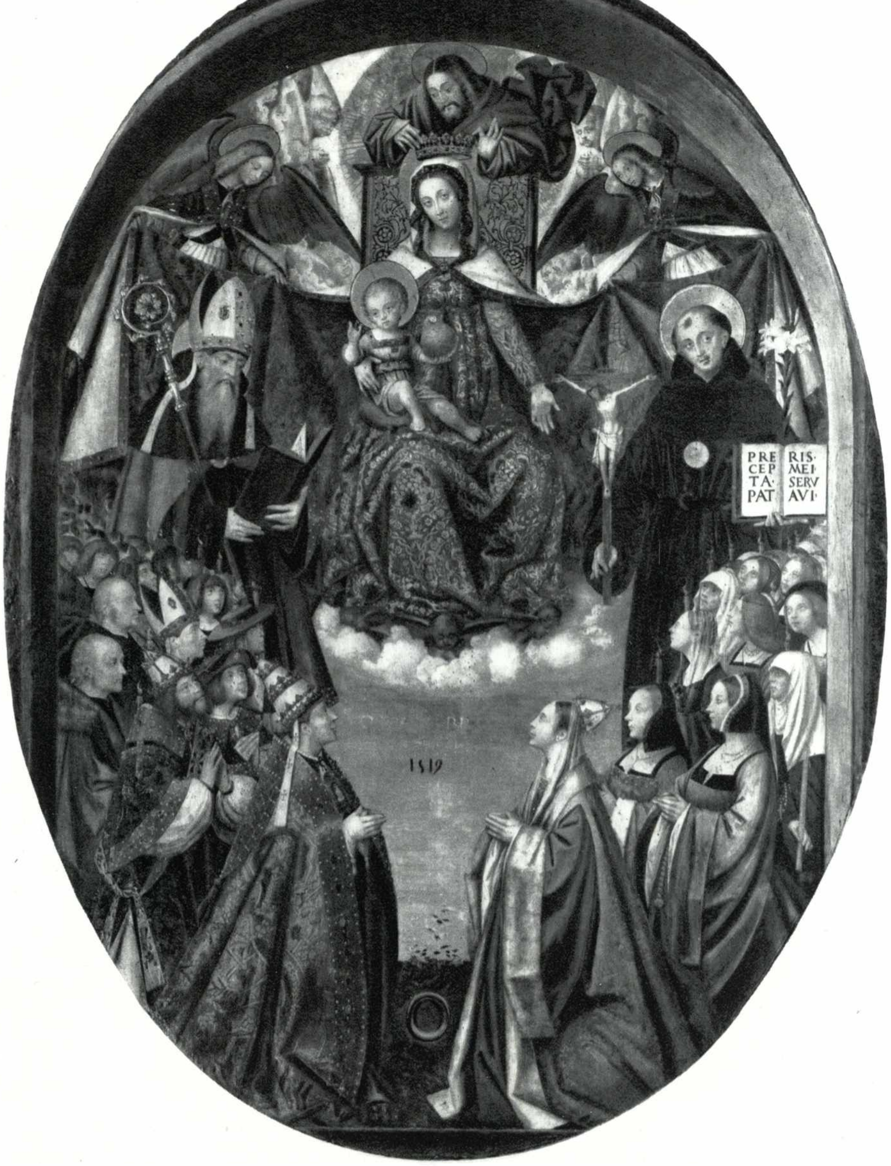
Quella data del '19 forse fu un tentativo ingegnoso di salvare la tavola attribuendo a quella dama di terzo piano le fattezze di Bianca «domina lancei», morta appunto in quell'anno. C'è poi un mitrato, che potrebbe essere l'arcivescovo di Torino e due importanti dignitari che potrebbero essere dei Provana, magnificamente ritratti dal vero. Erano anni di difficili previsioni politiche, perché il Papa fu anche contro Carlo e n'ebbe il sacco di Roma nel '29; perciò l'ordinazione del programma pittorico dovrebb'essere tra il '23 ed il '26, anno del trattato di Madrid capovolgente lo schieramento diplomatico.

Come si vede l'officina dei pittori chivassesi poteva servire anche ad una polemica politica, i cui sviluppi saranno su un'altra pala del decennio successivo dipinta per Lanzo (III, 8; fig. 2).

Nell'officina si trova di tutto per servire ideologie ed interessi sociali e dinastici, come nei grandi quotidiani odierni. Dagli armadi dell'officina scaturiscono prontamente tiare, corone, copricapi d'ogni tipo, damaschi, broccati, sete, panni per saio, biancheria pieghettata e inamidata a seconda delle esigenze stesse più varie per vestire un intero esercito di comparse.



III, 4; fig. 3.
La Pentecoste di Cortevicio. Scuola piemontese-valsesiana del Cinquecento (copia ottocentesca prima dei restauri, nella Parrocchiale d'Usseglio).



III, 4; fig. 4.
Madonna del Popolo, degli Agostiniani ciriacesi. Officina chivassese Ferrari. (San Giovanni Battista, Ciriè).

La Madonna dei Mercanti di lana, ch'era una vedova portata in volo da angeli tunicati indossando un semplice manto scuro, qui si trasforma in una madre con il figlioletto dotato di simbolo semplificato del vitreo mondo, seduta su un trono portato in volo da stormi di cherubini e indossante oltre che tunica damascata un amplissimo manto d'ermellino con fodera damascata per essere Madonna della Misericordia. Il tessuto della tunica e dell'interno del mantello fa parte sempre di quella serie di damaschi che si videro a Caselle e che qui coprono anche in foggia di mantello il Pontefice solamente, ma è trattato con un gusto del drappeggio tutto nuovo, che dimostra una maggiore attenzione agli esempi fiamminghi coevi. È significativo questo esotico gusto perché dimostra che la fortuna degli schemi o nordici o meridionali era alternativa tanto nell'ambito figurativo quanto in quello ideologico.

Figurativamente parlando la Spagna e le Fiandre interessavano molto per quel gusto baroccheggiante degli ultimi bagliori del manierismo più tardo del gotico che trascinò gli artisti per tutta la prima metà del Cinquecento nella maniera dei Van Eych, dei Van der Weyden e dei Charonton ottenendo ancora molto successo di ordinazioni. Parallelamente all'officina chivassese, Ludovico Brea coltivava anche l'esotismo ornamentale nella Liguria e nella Provenza.

Ideologicamente discorrendo, analogamente, era una corsa dei piccoli principi a dare la scalata alle piramidi del privilegio gerarchico di Francia o di Spagna. Perciò qui si vede il timido Carlo sui gradini della piramide francese. Lo riconosciamo facilmente perché quel suo volto quasi infantile deriva da modelli miniati che servirono anche a Jean Clouet nel '25 per fargli il ritratto di maniera, pure molto adulatoriamente giovanile ed effeminato, che si conserva nella Galleria Sabauda (III, 5; fig. 6).

Il manto della Misericordia, ampio tanto da proteggere tutto il popolo d'Europa sotto l'invito di casa de' Medici e di casa Orléans, era uno schema iconografico sfruttato in funzione antispagnola ed interessava anche da vicino i fiamminghi.

La difficoltà di penetrazione del gusto rinascimentale nella cinquecentesca Signoria di Lanzo, nonostante i Provana tra Leynì ed Usseglio. III, 5

Nella « Signoria di Lanzo », appartenuta sino al 1519 a titolo personale diretto alla duchessa vedova Bianca, nulla si faceva pubblicamente che non fosse dedicato alla Madonna ed alla Chiesa di Roma. Neanche durante la Signoria di Beatrice di Portogallo, sino al 1538 (III, 8), nulla si produsse d'artistico che non fosse per gli altari.

È sufficiente osservare una mappa geografica del territorio (che era ancora compatto attorno al triangolo Lanzo Ciriè Caselle quale titolo feudale conferente appannaggi più che concreta amministrazione pubblica) per rendersi conto della singolare posizione strategica nella difesa elastica ed occulta d'uno stato in balia di due eserciti d'occupazione. Si nota la permanenza costì, in condizioni geografiche idonee, di tradizioni civiche e religiose bene radicate nella convinzione delle varie stratificazioni sociali e della classe dirigente.

Una strada ben difendibile tra due tronconi dello stato sabaudo a cavallo della catena alpina e soprattutto una considerevole fisionomia culturale degli uomini, nell'accezione staussiana, radicavano a questo paese, già territorialmente considerevole al secolo XIII, una fedeltà alla cattolicità intesa come « Ecclesia Triunphans ».

E ne facevano per l'episcopato torinese, come più volte nei secoli, un'interessante piattaforma adatta alla estensione, prima qui che altrove, di una gestione politica rinnovellante i fasti medioevali della resistenza passiva delle popolazioni (II, 3).

Il secondo « Arcivescovo » di Torino, Claudio di Seyssel, in segno del distacco dei cattolici piemontesi dall'arcivescovado di Chambery, fa quasi da tutore politico di Carlo III giovane e governa per lui in sua assenza. Ed anche se all'interno di siffatto territorio esisteva qualche vivace alternanza d'interessi tra villaggi e tra classi, ciò va considerato come un buon segno di vitalità e di capacità di resistenza.

La Signoria lanzese, non uno stato ma un ambito ecologico umano dotato di speciali prerogative privilegiate, costituiva un corpo vivo entro un grande organismo in disfacimento e trasformazione.

Il comportamento della Signoria veniva controllato dalle residue sedi abbaziali di Ranverso, della Sagra di San Michele, di San Benigno di Fruttuaria coordinate dall'arcivescovo di Torino e dalle curie vescovili di Susa, di Ivrea ed in certi momenti di Chambery stessa.

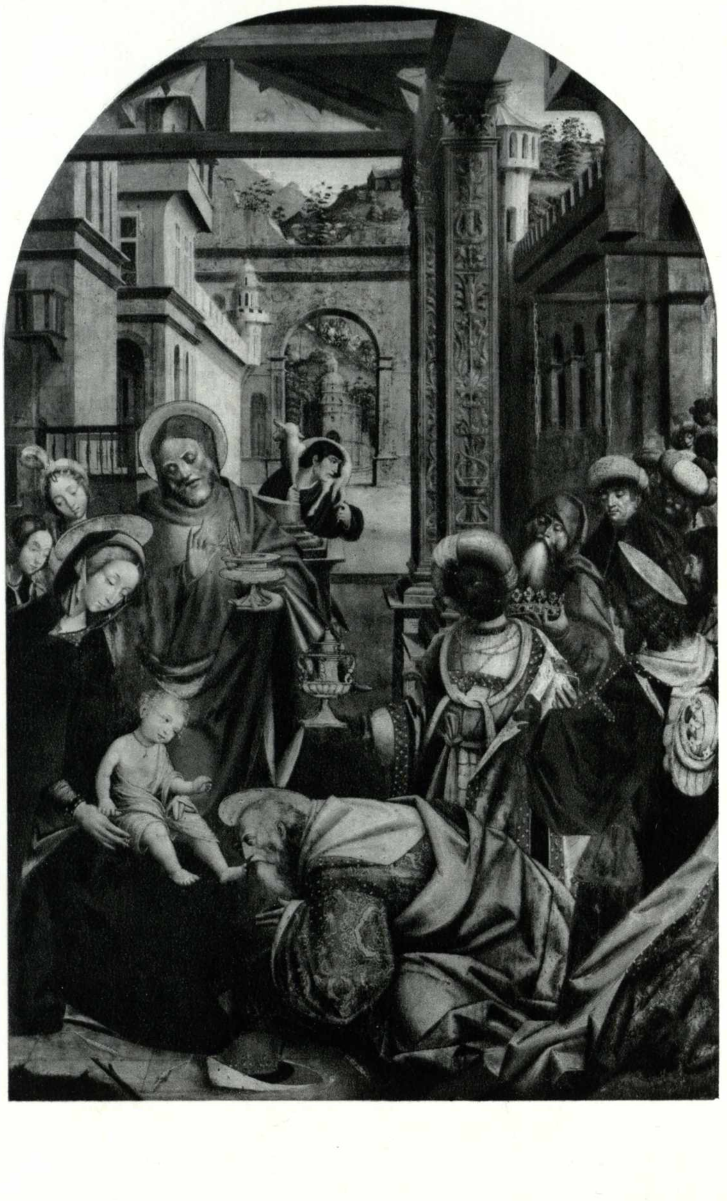
Se si infiggessero su una mappa degli spilli con le bandierine a segnalare le ubicazioni delle pale d'altare della officina Spanzotti-Ferrari di Chivasso, si segnerebbe lo stesso ambito geografico fideistico dianzi descritto.

Alla retroguardia stava, al di là della collina torinese, una zona geografica dove si contavano analogie di comportamento politico.

In quel retroterra si mirò di ottenere un punto d'appoggio per una seconda terra di resistenza giuridica, quasi riuscendovi nel 1530 quando furono assegnate personalmente a Beatrice di Portogallo anche Asti, antico possesso orleanese, in aggiunta alla Signoria lanzese.

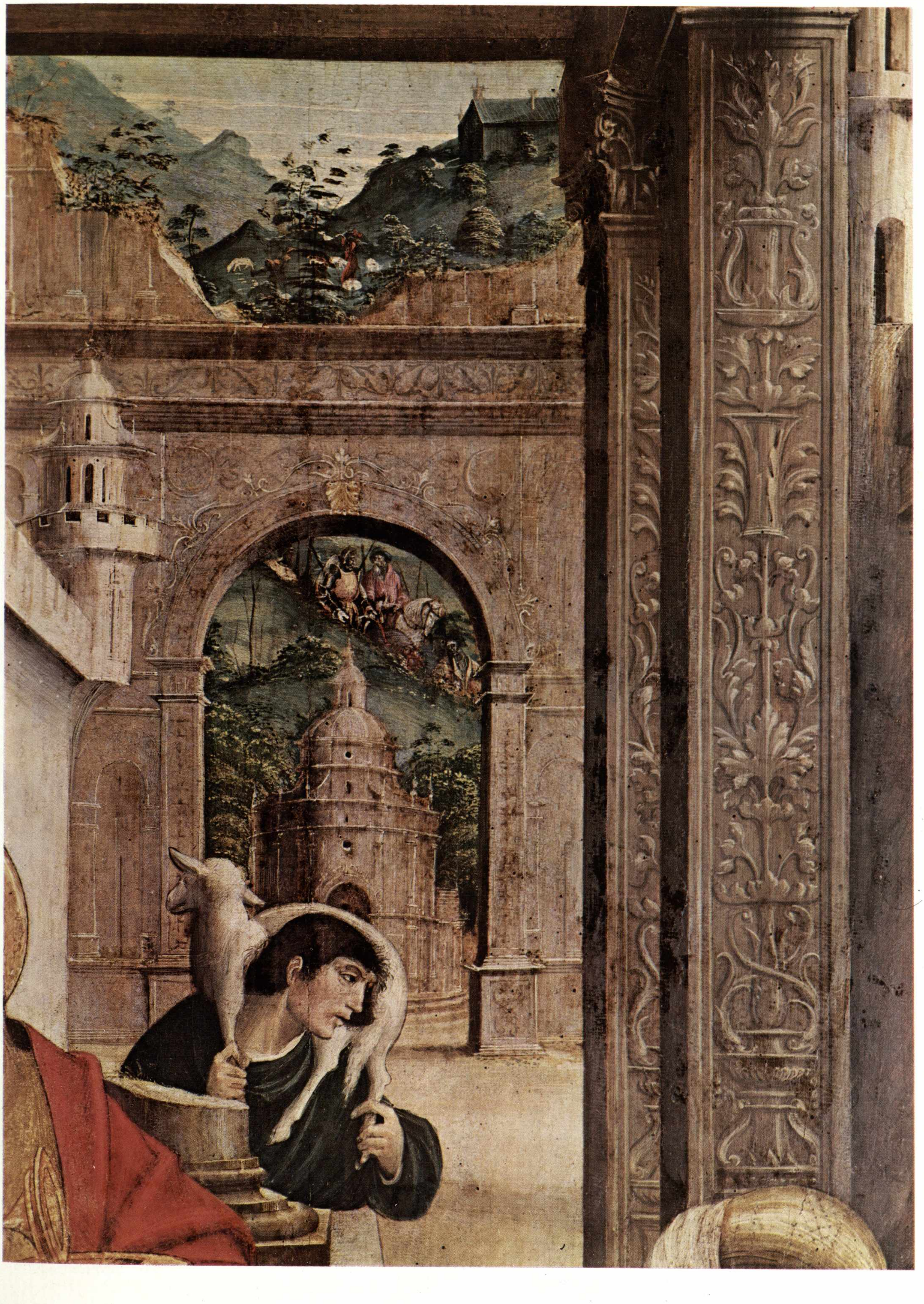
Carlo di Savoia non aveva torto allorché nella ostentata neutralità si sentiva « hors de son estat ». In sua vece le cure amministrative spicciole le conducevano avanti i Provana; i quali nel Bassocanavese e nelle Valli vantavano diritti feudali notevoli ed antichissimi, prima come vassalli del vescovo di Torino e dell'Abbazia di San Mauro di Pulcherada, e poi direttamente dei Savoia (I, 7; II, 1). Dal ceppo dei Provana, Consignori di Leynì, di Viù, di Usseglio, emergerà nella seconda metà del Cinquecento l'ammiraglio Andrea, il quale sbaraglierà i Turchi in quel di Malta nel 1565 ed a Lepanto nel 1571, costituendo uno speciale « pendant » di Emanuele Filiberto del prestigio piemontese nell'Europa cattolica (I, 7; fig. 29).

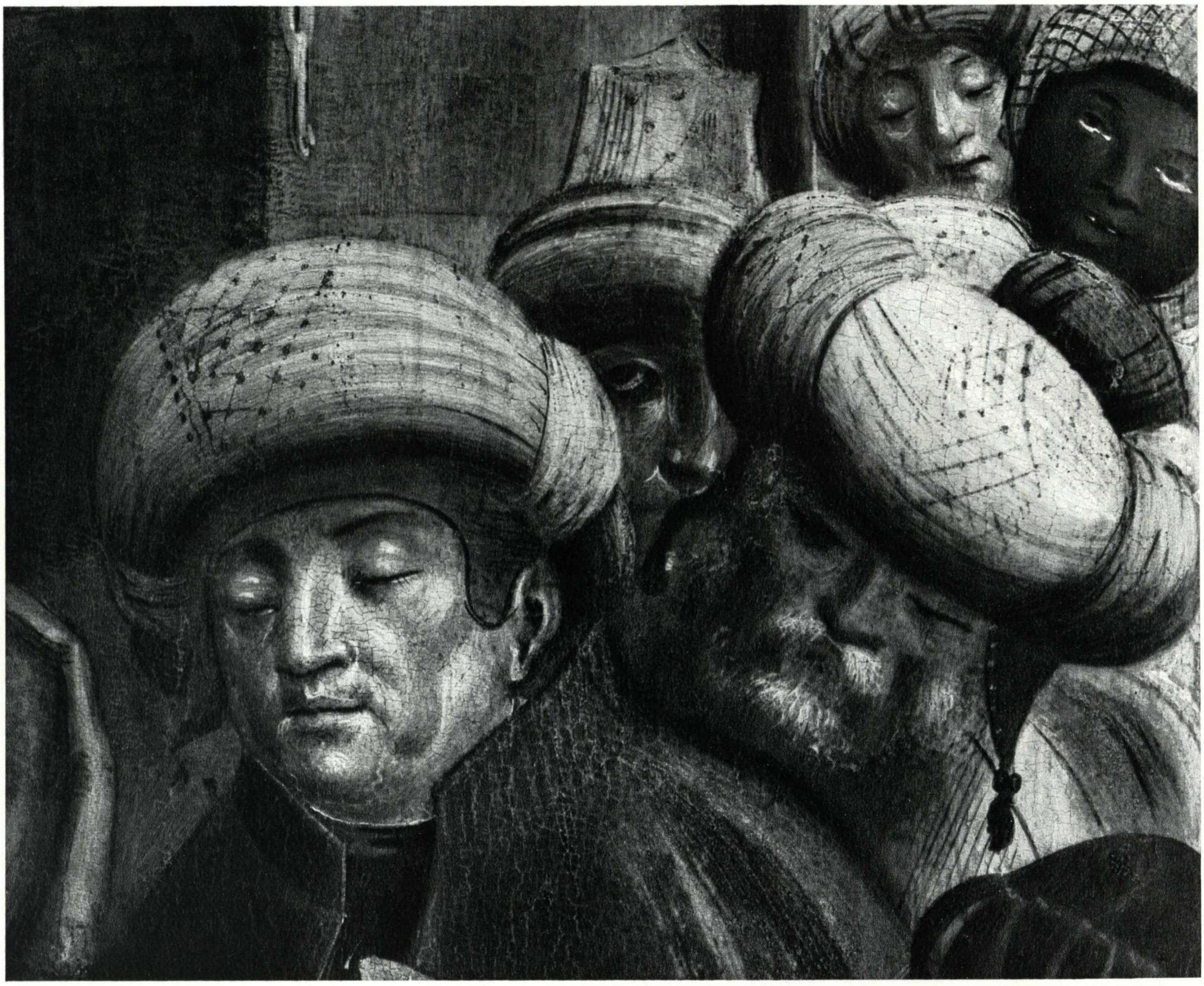
Nel 1547 sarà castellano di Lanzo Giacomo Provana tenente la castellania a censo. Fu lui che ne fortificò il castello, già dopo che i Francesi avevano



III, 5; fig. 1.
L'Adorazione dei Magi, pala d'altare in Leynì (deposito nella Galleria Sabauda di Torino).

Nella tavola a fronte:
III, 5; fig. 2.
Dettaglio, con pastore e paesaggio alpino, della tavola dei Magi di Leynì. Officina chivassese Spanzotti-Ferrari. (III, 5; fig. 1).





III, 5; fig. 3.
Dettaglio, personaggi del seguito, della tavola dei Magi di Leynì (III, 5; fig. 1).

sbaraccato le difese di Torino e vi avevano demolito San Salvatore ed altre abbazie della cintura. Egli, sconfitto in quel di Lanzo, verrà rimpiazzato dai francesi col maggior offerente pecunia, cioè con Giacomo de' Medici, parente di quella più volte incontrata Caterina de' Medici, ormai vedova di Francesco I e Regina madre (III, 4).

Dei Provana qui voglio ricordare che erano stati tra i mecenati fondatori del cenacolo agostiniano di Ciriè da cui proveniva la Misericordia del Popolo, dianzi esaminata (III, 4; fig. 4).

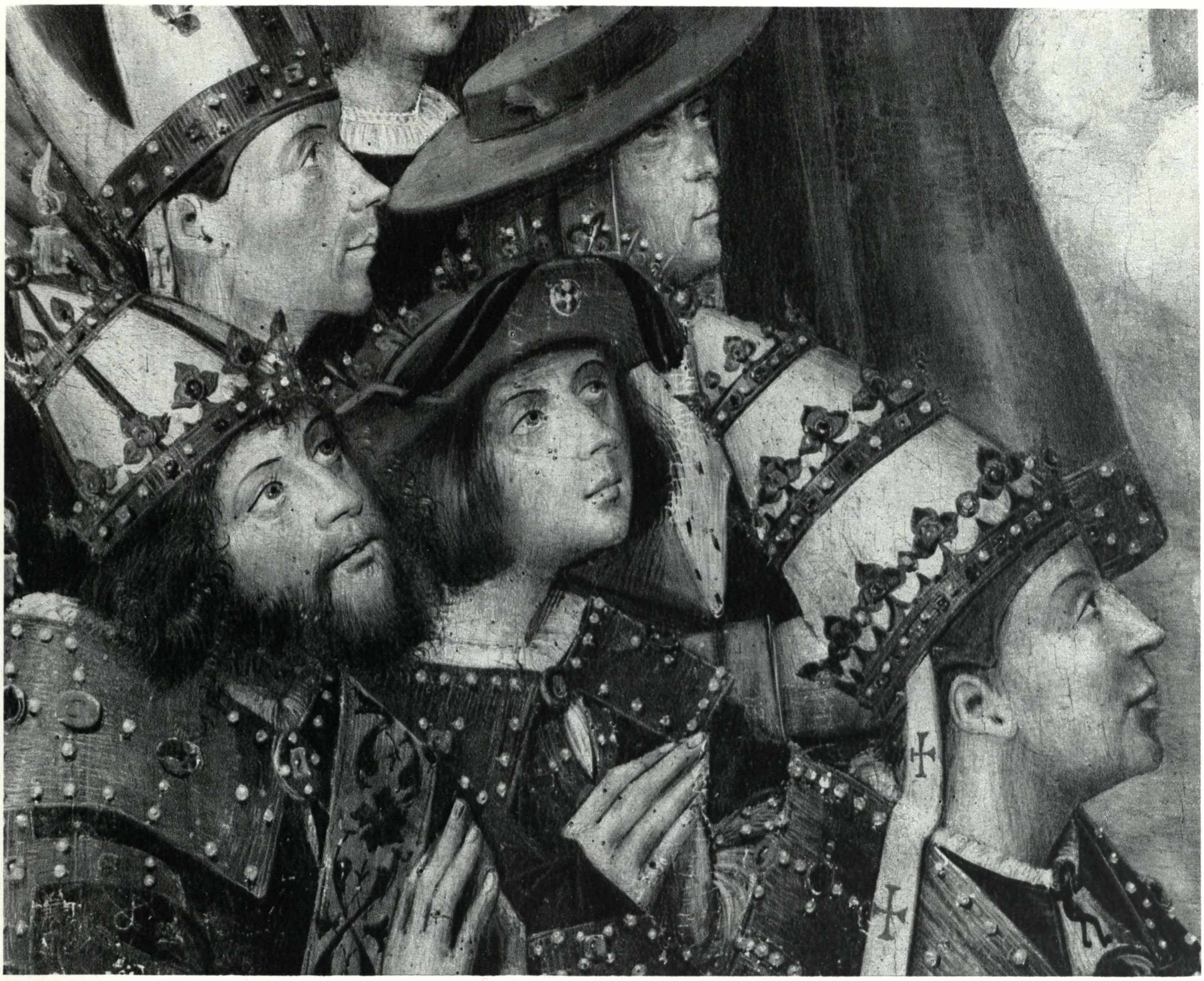
A gloria del mecenatismo illuminato dei Provana va messa in risalto la pala con l'Adorazione dei Magi, una volta esistente a Leynì ed ora alla Galleria Sabauda di Torino. La tavola è normalmente attribuita a Defendente Ferrari (III, 5; fig. 1).

La vecchia attribuzione è accettata senza tante obiezioni perché già databile oltre il primo decennio del secolo. Un dubbio che quel paesaggio devasi ad una mano più spanzottiana fu avanzato da Mallé, mentre un'altra Adorazione dei Magi (proveniente dalla collezione degli ussegliesi Cibrario, ma d'origine poco indicativa e poi finita nella raccolta Contini Bonacossi fiorentina) viene spostata a Spanzotti, come facente parte dell'insieme Contini-Fontana che si toglie a Defendente Ferrari (III, 3).

Una riedizione datata 1523 e firmata « + F. P. » di questa stessa composizione è a Stresa, presso i Rosminiani che la ebbero da una eredità non precisata.

Molte altre versioni si susseguirono ad opera di artisti vari; da quella di Jacobino Longo del 1530 (alla casa Cavazza di Saluzzo) alla pala d'un rozzo ignoto a caratteristiche defendentiane ch'è nella Galleria Sabauda (e di cui non si sa la provenienza). Un molto rozzo frescante nel 1546 decorò la volta della Confraternita del Nome di Gesù a Lemie (paese tra Viù ed Usseglio in feudi dichiaratamente propri ai Provana) svilendo questa prestigiosa iconografia (III, 6; fig. 8 e 9).

Infatti i Magi di Leynì furono un fortunato modello d'ispirazione che non può certo derivare per direttissima dall'Adorazione dei Magi del ciclo di San Bernardino d'Ivrea. Nell'iconografia span-



III, 5; fig. 4.
Dettaglio, altissimi dignitari europei, nella Misericordia del Popolo in Ciriè (III, 4; fig. 4).

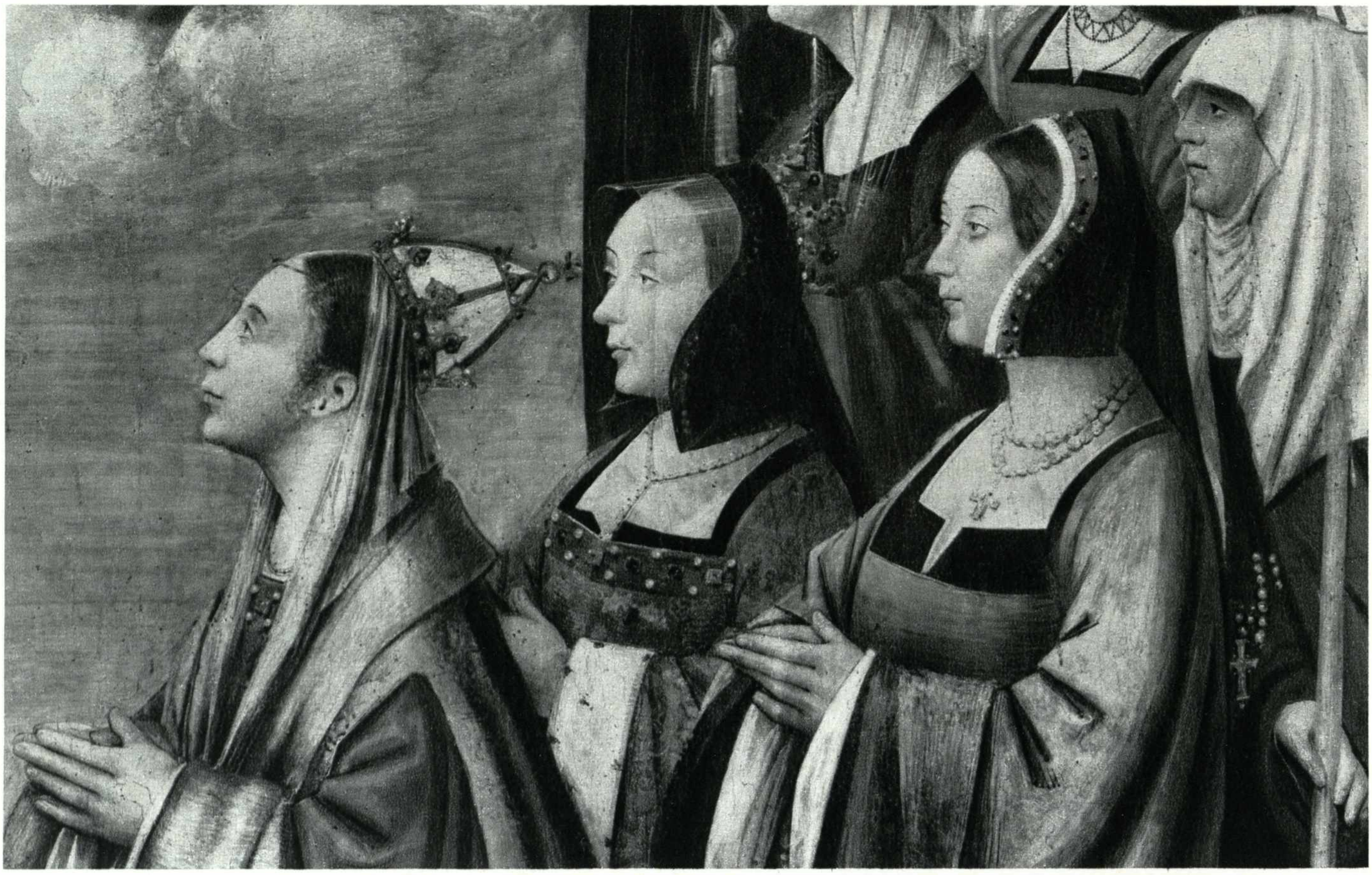
zottiana eporediese manca San Giuseppe; sono presenti solo i tre Magi; non esiste compiacimento per la folla cosmopolita dei curiosi e per la foggia dei loro vestiari.

Se quello eporediese deve essere, com'è, anteriore a questo, la équipe ha lavorato per Leynì autoformativamente, accettando cioè dal regista esclusivamente consigli per la gestione corretta ed energica d'una forma la quale non degenerasse nella leziosità e sdolcinatura.

Sul primo piano della scena a sinistra sono una Madonna, di tre quarti, che tiene sulle ginocchia un Pargolo accogliente gentilmente il più anziano dei Re. Questi ha il solito volto dei modelli per San Gerolamo e colloca rispettosamente la testa a livello delle gambette del Bimbo; cosicché le teste di Giuseppe, di Maria, di Gesù e del Re accennano a tracciare nello spazio un discendente tratto di spirale radicato nelle teste degli altri due Magi raccoglienti il flusso del corteggio proveniente da un lontano ponte levatoio (III, 5; fig. 3).

Altre teste muliebri e maschili s'affacciano a curiosare; mentre un giovane con l'agnello sulle spalle si colloca nel baricentro ottico del quadro (III, 5; fig. 2). In quel posto il giovane montanaro sta a simboleggiare l'evento storico che nei Vangeli sarà commentato dalla parabola del Buon Pastore. Però contemporaneamente inchioda sul fondale il motivo centrale e dominante d'una superba scena urbana rinascimentale: uno schieramento di caseforti con torri e torrette; una porta di città ch'è come un diroccato arco trionfale bramantesco; oltre il fornice di ingresso cittadino sta una chiesa a pianta centrale del tipo di quei tempietti che, in epoca successiva, l'Alessi suggerirà per il Sacro Monte di Varallo (che ho illustrato con la scorta del «Libro dei Misteri»).

Dietro quella fabbrica cupolata ed ornata con raggiera spaziale di volute di stile classicistico (che si ripeterà in altri quadri chivassesi, per esempio nelle «Adorazioni» di Ivrea e di Susa tra il '19 ed il '21) s'intravvede un paesaggio montano. Lungo le mulattiere sinuose continua a svolgersi il corteggio orientale ed in sommità d'un poggio l'artista ha posto un edificio alpestre grigio ed arcaico come quelli disadorni delle nostre valli, fatti di pietrame raccolto intorno per liberare i prati (VIII, 3).



III, 5; fig. 5.
Dettaglio, altissime nobildonne europee, nella Misericordia del Popolo in Ciriè (III, 4; fig. 4).

Questo fondale è uno tra i meno avulsi delle sacre rappresentazioni pittoriche perché struttura bene la luce inondante la scenografia rinascimentale e circolante entro la specialissima capanna del presepe. Il ricettacolo scelto da Giuseppe e Maria per il ricevimento è fatto di capriate lignee da tetto e di pilastri con zoccoli, basi, fusti, capitelli messi insieme secondo le proporzioni degli ordini vitruviani ed eseguiti con lo squisito gusto della Rinascenza bramantesca.

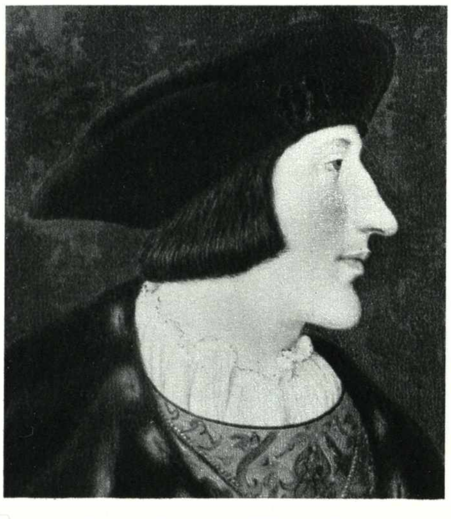
I pilastri della capanna di Betlemme e la porta architettonica che centina il quadro e che fa da boccascena, sono ornati da raffaellesche simulanti lo stucco di bassorilievi. Queste decorazioni interne alla tavola dovettero intonarsi alla cornice della pala, nella quale l'intorno contenitore proiettava la propria raffinata preferenza di stile.

L'architettura, che qui si pone come proposta di scena urbana a luce aperta nella stagione ormai maturissima dell'Umanesimo, sarebbe di straordinaria efficacia persuasiva. Ma, collocato in Leynì bassocanavesana, siffatto ritardato invito alla Rinascenza che cosa poteva significare?

Per l'urbanistica della Signoria lanzese non significò nulla. Per l'architettura della zona neppure, nonostante che l'architettura sia sempre più lesta dell'urbanistica a rinnovarsi adeguatamente.

C'è qui da noi un'isteresi incredibile e valutabile solo se si pone mente che nell'Italia centrale, in pari data, il gusto di Maiano, di Alberti e di Bramante era già stato archiviato e già si ascoltavano le voci nuove di Raffaello, di Michelangelo e di Giulio Romano.

Lo stesso linguaggio importato a Torino da Meo del Caprino, imposto dalla curia romana nel 1494, rimase per quasi tre quarti di secolo lingua incomprensibile lungo la Stura. Figurarsi su per le vallate alpine della Signoria, ove gli uomini dovevano dedicarsi a ben altre cure che al rinnovamento monumentale! I vani delle chiese si rimodellavano simbolicamente collocando a campeggiare sull'altar maggiore belle pale fornite dall'officina chivassese. Ma più in alto si andrà, nessuna scena dipinta produrrà alcuna modificazione del paesaggio arcaico, come ci conferma lo stesso paesaggio della pala di Leynì, ov'è una baita frugale e rustica, contrastante il vagheggiato stile umanistico per le case cittadine.



III, 5; fig. 6.
Carlo III di Savoia, di Jean Clouet, 1525 (Galleria Sabauda, Torino).

La dialettale cultura montanara, incongeniale all'artificio linguistico, si qualifica passivamente in pochi sparsi affreschi. III, 6

L'unico noto quadro firmato da Defendente, figlio di Francesco Ferrari da Chivasso, argentiere e scultore già elogiato (III, 2), mostra una sigla « D. P. », interpretata come « Defendente Pinxit » tralasciando il cognome. Altresì l'unico esemplare dell'insieme Contini-Fontana fabbricato dalla critica novecentesca mostra due sigle complete e svariati abbozzi di segnature indecifrabili (sul primo gradino del trono della Disputa una M centrale è fiancheggiata da una A e da una F; mentre sul tappeto un groviglio di segni sembrerebbe sciorinare una S, una A, una P, una F, che insieme intrecciate formerebbero la M).

Poiché altre pitture del tempo riproducono nelle stoffe congenialmente tessuto il motto mariano « Ave », sormontato da un cuore con issata una croce, come nel caso in parola, si moltiplicano, secondo me, i motivi d'incertezza nella lettura dei monogrammi. Personalmente io non mi sento maturo a sufficienza nell'argomento per esprimere un giudizio; ritengo unicamente che più membri della famiglia Ferrari (o de Ferrari) siano pittori coordinati ma corresponsabili dell'officina chivassese, nella quale primeggiava come ho più volte detto l'estro geniale di Martino Spanzotti, direttore incostante dell'impresa e frequentemente assente.

La loro natura di plasticatori adusi a compromettersi solo in lunghi pazienti lavori di fusione, bulinatura e martellatura, non lasciava posto all'estrosità caratterizzante invece chi svelto svelto operava per sinopie abbozzate sull'intonaco di calce che non attende pentimenti e perfezionamenti.

Perciò suggerisco di scrivere « Officina Spanzotti-Ferrari », essendo certo d'interpretare l'esatto modo operativo d'una autoformatività complessa e di altissima esemplarità.

Anche se qualche documento cita contratti sottoscritti dal « Magistrum Martinum pinctore de Clavaxio », non si può ignorare che la macchina produttiva forse a lui intestata produceva talora anche in sua assenza per viaggi e contatti coi committenti. Vertenze ormai pubblicate hanno segnalato che Martino era persona capace di fornir misure errate di pale da ripetere tali e quali, e che poi non entrarono nelle cappelle cui erano destinate (come a Carmagnola nell'episodio scoperto da G. Rodolfo).

Piuttosto che correr dietro al problema filologico immaturo, io indagherei sulla esemplare autoformatività di gruppo. Oggi, è tempo maturo per l'apprezzamento di ogni esistenziale modo di rivelarsi dell'arte; arte ch'è talora al fondo di grandi lineari vialoni incontrastati, ma la quale si qualifica il più delle volte nella catena di dubbi e di decisioni risolte ai bivi delle alternative formali.

La struttura dell'immagine è ciò che si deve cercare; anche se l'immagine talora può richiedere una oppure altra paternità nel travaglio gestativo dell'azione di gruppo.

E qui, nel quadrilatero Susa-Torino-Chivasso-Ivrea, siffatto agir in gruppo è testimoniato per certo; ed era messo al servizio d'una clientela più che altro di gusti borghesi entro un orientamento intellettuale ch'è in un chiaro processo di adeguamento ad una artificiosità linguistica comandata dal gusto per le cose belle della classicità riesumata.

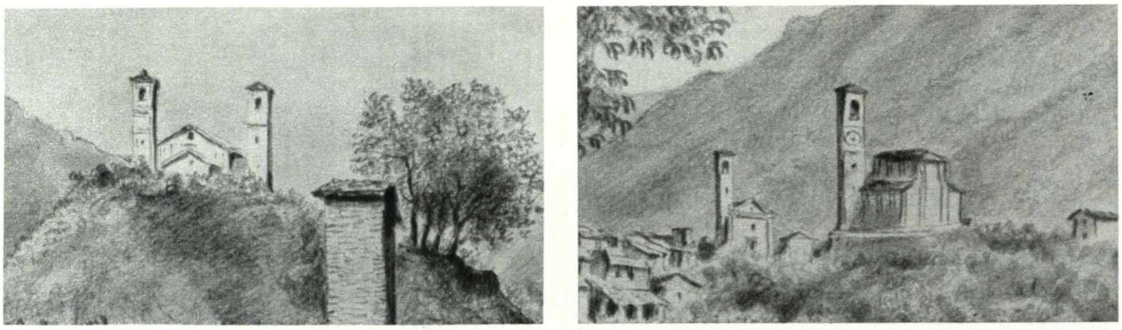
Abbiamo visto a Leynì come l'officina collegiale concepisse la capanna di Betlemme; segno che stava acquistando un abito mentale d'artificiosa rielaborazione del linguaggio, dimentica della forza espressiva del dialetto parlato dalla gente che non sapeva di latino. Si cercava la regola raffinata che facesse effetto; nonostante che l'artificio linguistico distanzi la lingua ufficiale dalla lingua dialettale.

Perciò non ci si deve stupire se nelle vallate di Lanzo, che le vicissitudini politiche rendevano sempre più estranee dal resto del mondo, la cultura dialettale arcaica respinse la cultura intellettuale rinascimentale che si elaborava in pianura con tanto compiacimento alle virtuosità grammaticali e sintattiche nuove.

Le ultime opere note dell'Officina sono tutto un artificio di ricette virtuosistiche, fintanto che si arrivi ad un punto morto. E, purtroppo, le ultime gesta chivassesi sono considerate colpa di carattere debole, conformistico e pietistico d'epigoni di scarso interesse. Trionfa il mestierantismo, anziché la valida arte.

Ho già detto che a Voragno si effettuò il passaggio della Sindone del '35 studiato da Giovanni Donna d'Oldenico, al quale si deve anche la ricostruzione del secondo passaggio del '78. La strada era la più protetta degli itinerari cattolici; mentre infida era la valle di Susa a causa delle intercettazioni ad opera dei Valdesi della Val Chisone; ed anche insicura era la strada d'Aosta, perché in quella stessa città Calvino osava scendere a rincuorare riformisti di qua dei monti. Gli affreschi celebrativi della prima impresa sono vagamente spanzottiani, ma di qualità mediocre (III, 1; fig. 1 e III, 2; fig. 1).

Ho anche annotate le caratteristiche quasi caricaturali delle pitture del ciclo di Lemie (che sono del '46) eseguite su spunti di cartoni deformanti gli spolveri dei chivassesi, tanto da renderne quasi irriconoscibile l'ascendenza (III, 6; figg. 4, 8, 9). vi affiorano delle ancora più arcaiche reminiscenze iconografiche proprie alle Pietà quattrocentesche.



III, 6; figg. 1 e 2.
Le costruzioni ecclesiali sulla montagnola all'ingresso di Lemie negli appunti di C. Rovere, 1844.

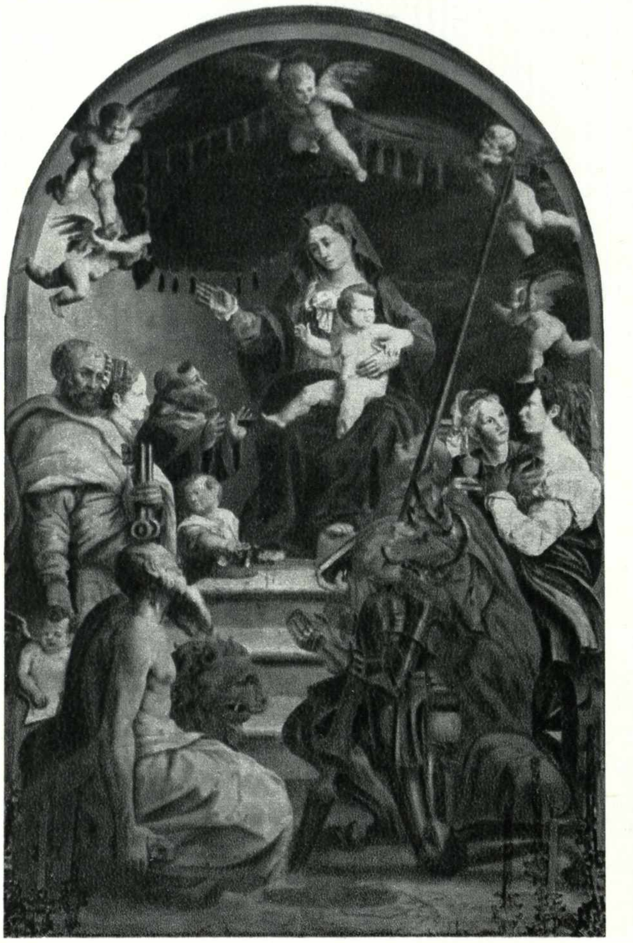
Ho il sospetto che gli affreschi tardorinascimentali coprano qualcosa dell'epoca romanica, perché quella volta a botte dell'Oratorietto delle Grazie, ora incorporato nell'Ospizio del Cottolengo, era forse una costruzioncina isolata (III, 6; figg. 1 e 2) che ricorda San Giulio di Forno di Lemie (I, 4; figg. 3 ÷ 6 e II, 2; figg. 16 ÷ 20).

A Germagnano su un muro di vecchia casa c'è una Crocefissione di sapore ancora vecchio (III, 6; fig. 5). A Balangero, in una cappella circolare stranissima intitolata a San Biagio c'è una tela applicata al muro con una Madonna e due vescovi eroicizzati, echeggiamento di schemi iconografici emiliani del Quattrocento (III, 6; fig. 7): i rossi ed i neri contrastano evocando modi inconsueti eppure rustici. Nei pressi di Caselle, nel vecchio pilone della Madonnina, invece, riemergono spunti iconografici chivassesi (III, 6; fig. 6).

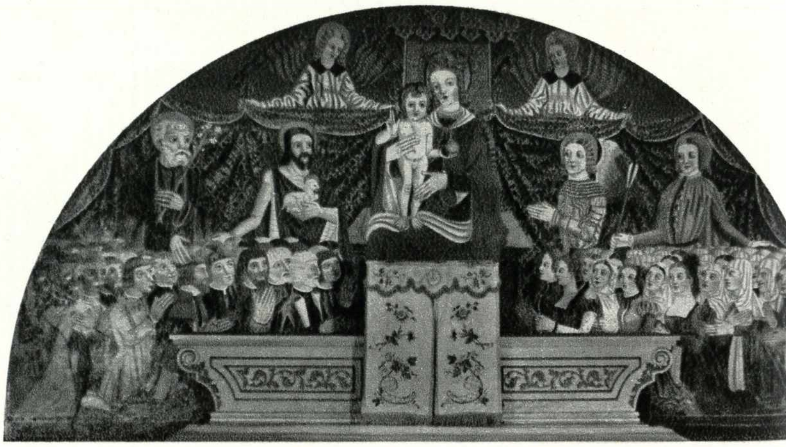
Inoltre c'è una serie di pitture di Oldrado Perino della Novalesa, magnificate dalle guide locali, ma da inquadrarsi nell'aura di mediocrità di cui dicevo. A Pian di Ceres sono datati '77 ed a Villar d'Ala '88 ad iniziativa di certi Castagneri, gente arricchitasi con le miniere.

All'attività che si dovrebbe dire mecenatistica dei Castagneri, i quali più tardi si faranno costruire il casone detto il « Rociass » di Balme, si deve ricondurre l'affresco tardo piemontese venuto in luce recentemente in Santa Croce di Lanzo e raffigurante San Francesco che riceve le stimmate. Ho vista la scritta « Signasti Domine Servum Tuum Franciscum signis redemptionis nostrae - Hoc hopus fecit fieri Petrus Castagnerius. 1583 »). Si stenta a credere che quei signorotti s'accontentassero di tanto modesto artigianato.

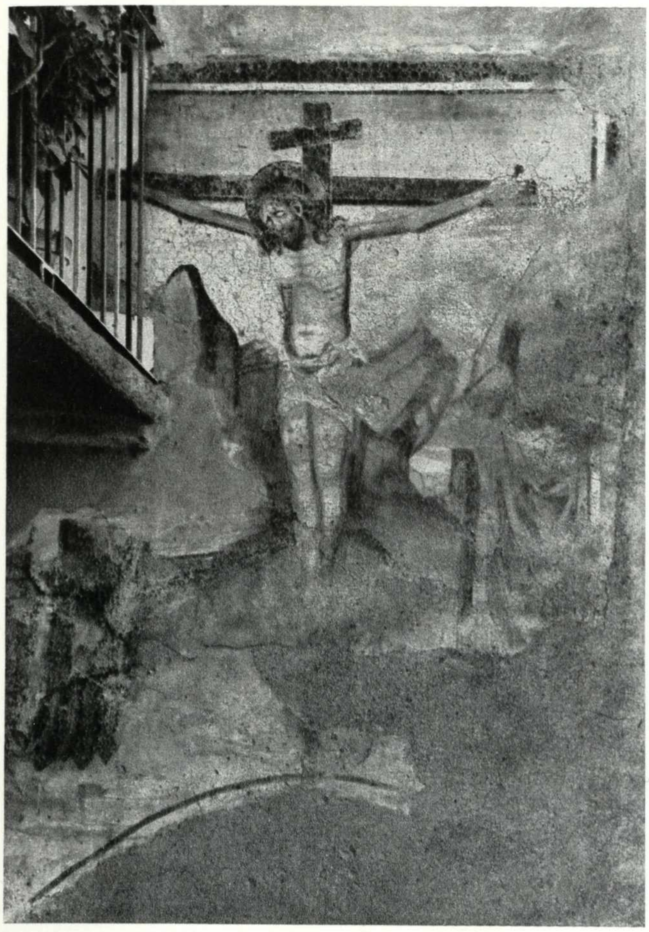
E certo siamo bene lontani da quelle esperienze formali che già nel '50 si fissarono su una grandissima tavola d'altare d'Ottaviano Cane ch'è in Ciriè da pochi anni, dal 1922 (III, 6; fig. 3) trasportatavi da una chiesa che alcuni dicono vercellese ed altri astigiana. L'attribuzione è di Andreina Griseri, confermata da Giovanni Romano il quale aggiunge la pista d'Asti (per cui è convinto che fosse nella chiesa di San Francesco credutavi di Tiziano in relazione ad una visita del Cadorino alla città, nel '36, e alle relazioni con Carlo III in Vercelli, nel '48). Le guide non ne parlano (tranne il Giachetti che lo dà irragio-

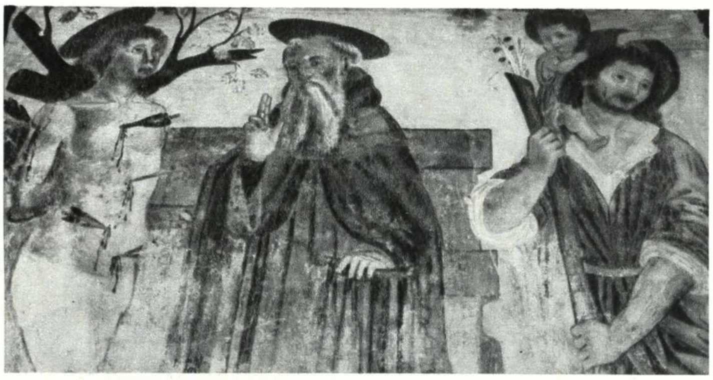


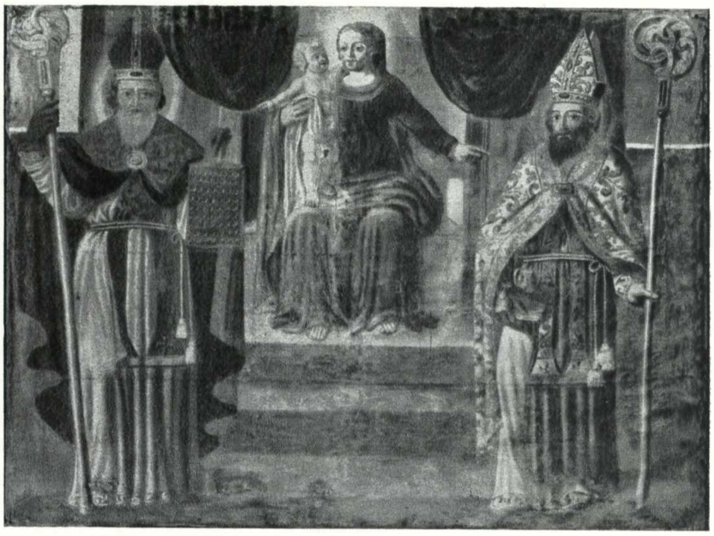
III, 6; fig. 3.
Madonna e Santi, di Ottaviano Cane (S. Giuseppe, Ciriè).



III, 6; fig. 4.
Madonna, Santi e Donatori confratelli sull'altare della Confraternita del Nome di Gesù a Lemie.







III, 6; figg. 5 ÷ 7.
Una Crocefissione murale a Germagnano; diversi Santi Patroni in quel di Caselle, alla Madonnina; una Madonna in trono e due Santi mitrati, in San Biagio di Balangero.

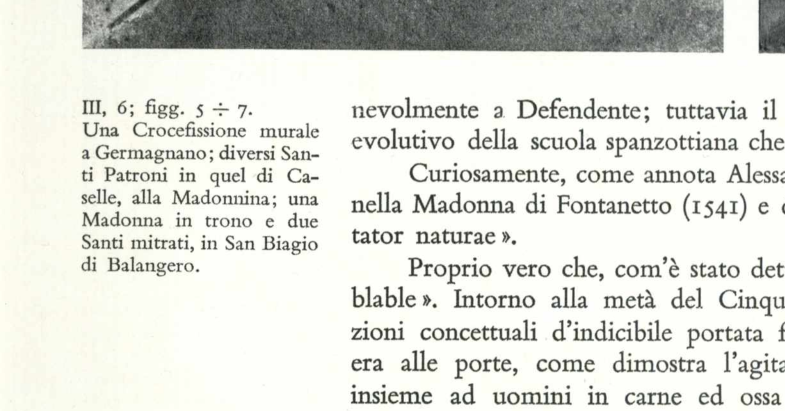
nevolmente a Defendente; tuttavia il turista lanzese può coglierví gli aspetti d'un estremo filone evolutivo della scuola spanzottiana che è passato per la via del grande discepolo Gaudenzio Ferrari).

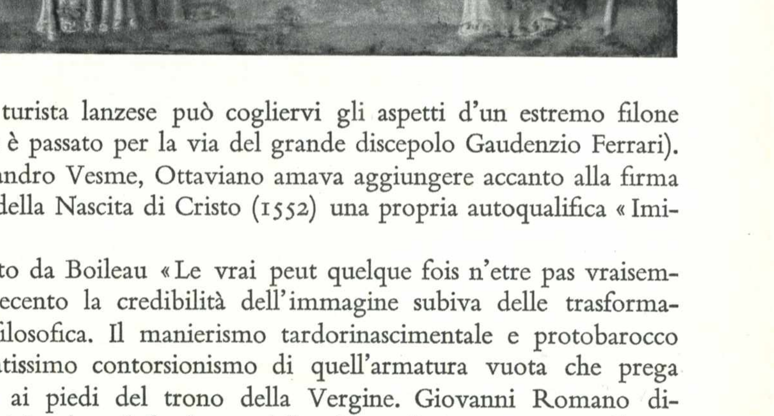
Curiosamente, come annota Alessandro Vesme, Ottaviano amava aggiungere accanto alla firma nella Madonna di Fontanetto (1541) e della Nascita di Cristo (1552) una propria autoqualifica «Imitator naturae».

Proprio vero che, com'è stato detto da Boileau «Le vrai peut quelque fois n'etre pas vraisemblable». Intorno alla metà del Cinquecento la credibilità dell'immagine subiva delle trasformazioni concettuali d'indicibile portata filosofica. Il manierismo tardorinascimentale e protobarocco era alle porte, come dimostra l'agitatissimo contorsionismo di quell'armatura vuota che prega insieme ad uomini in carne ed ossa ai piedi del trono della Vergine. Giovanni Romano dimostra che dentro a quel guscio d'acciaio c'era il fondatore della chiesa di San Francesco d'Asti, Guido de Baucci.

La credibilità dell'immagine andava rivista specialmente nell'Officina chivassese, dove Defendente consumava ormai la più logora delle «imageries». Tra Ciriè, Lanzo e Coassolo lungo la Stura s'assiste ad una drammatica revisione estetica da parte di Giuseppe Giovenone: vediamola (III, 8), cercando di porla in parallelo con quanto avveniva lungo tutta la Sesia da Vercelli a Varallo ove dominavano Gaudenzio assistito da Gerolamo Giovenone.

III, 6; figg. 8 e 9.
Ciclo d'affreschi nella volta della Confraternita del Nome di Gesù a Lemie: Presepe, Adorazione dei Magi, Deposizione, Assunzione di Maria.





Musici e liutai attivi con i pittori nella officina canavesana di architettoniche pale d'altare.

III, 7

Un aspetto della raffinatezza cui erano pervenuti gli artisti della officina chivassese e delle coeve botteghe vercellesi e valsesiane può venire evidenziato dal rapporto con l'arte musicale.

Un lustro fa è stato scoperto che Gaudenzio Ferrari ha contribuito alla storia del violino; la compartecipazione può oggi estendersi all'officina chivassese dimostrando che nel Canavese l'intellettualità s'evolveva avvalendosi d'incontri che oggi si direbbero interdisciplinari. Forse si può così anticipare qualche data nella vicenda del genere musicale fondato sull'arco. Si chiama in causa, come documento per l'arte liutaia, l'ancona dell'Abbazia di Fruttuaria «Madonna in trono fra i Santi Benedetto, Benigno, Azarita e Tiburzio» dotata d'una predella contenente tre scenette agiografiche (III, 7; fig. 1).

Alla base del trono rinascimentale, dietro al quale s'intravvede una romanica abside con matronei, forse ispirata alla stessa chiesa sanbenignese prima della ricostruzione (I, 4; VI, 2), stanno due angioli musicanti, uno con violino a tre corde e l'altro con mandola, assisi su un ripiano infiorato da una pioggia di roselline (III, 7; fig. 2).

L'opera che generalmente si attribuisce a Defendente potrebbe essere degli anni '30. Dopo il '25 era Cardinale Abate di Fruttuaria Bonifacio Ferrero. Fruttuaria batteva moneta (III, 1; figg. 3 e 4), poiché rimase oasi franca sino al Settecento. I Ferrero avevano dimestichezza coi Savoia; ma poi dovettero lasciare questo strano staterello extra territoriale ai Savoia dei rami Carignano (IV, 2) e delle Lanze (VI, 2).

Del '25-'30, secondo Mallé, potrebb'essere anche la pala d'altare della «Madonna degli Angeli» di Avigliana (ora al Municipio), nella quale lo stesso violino appare suonato con l'archetto mosso da un angelo ch'è alle spalle del Padreterno incoronante l'Assunta; ed intorno a quegli stessi anni dovrebb'essere stata eseguita un'altra tavola, detta di Santa Barbara, ch'è alla Galleria Sabauda, proveniente da Santa Maria in Borgo Vecchio di Avigliana.

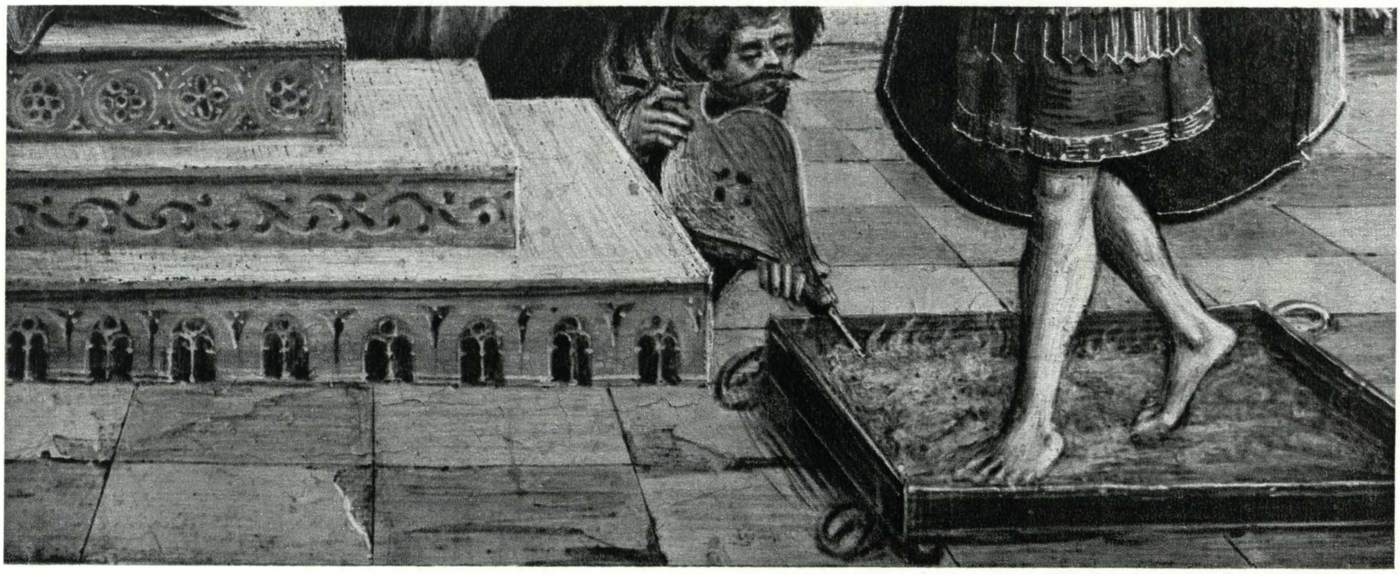
Si tratta d'un violino arcaico o «lira da braccio». Non è ancora il violino bresciano standardizzato dopo la metà del Cinquecento dai liutai Gasparo da Salò ed Andrea Amati. Le moderne conformazioni dello strumento musicale ad arco stavano invece emergendo e secondo recenti studi, cui mi riferivo, da un processo inventivo che andrebbe collocato nella Pianura Padana occidentale ai tempi di Gaudenzio Ferrari, forse il più grande dei rinascimentali piemontesi-lombardi.

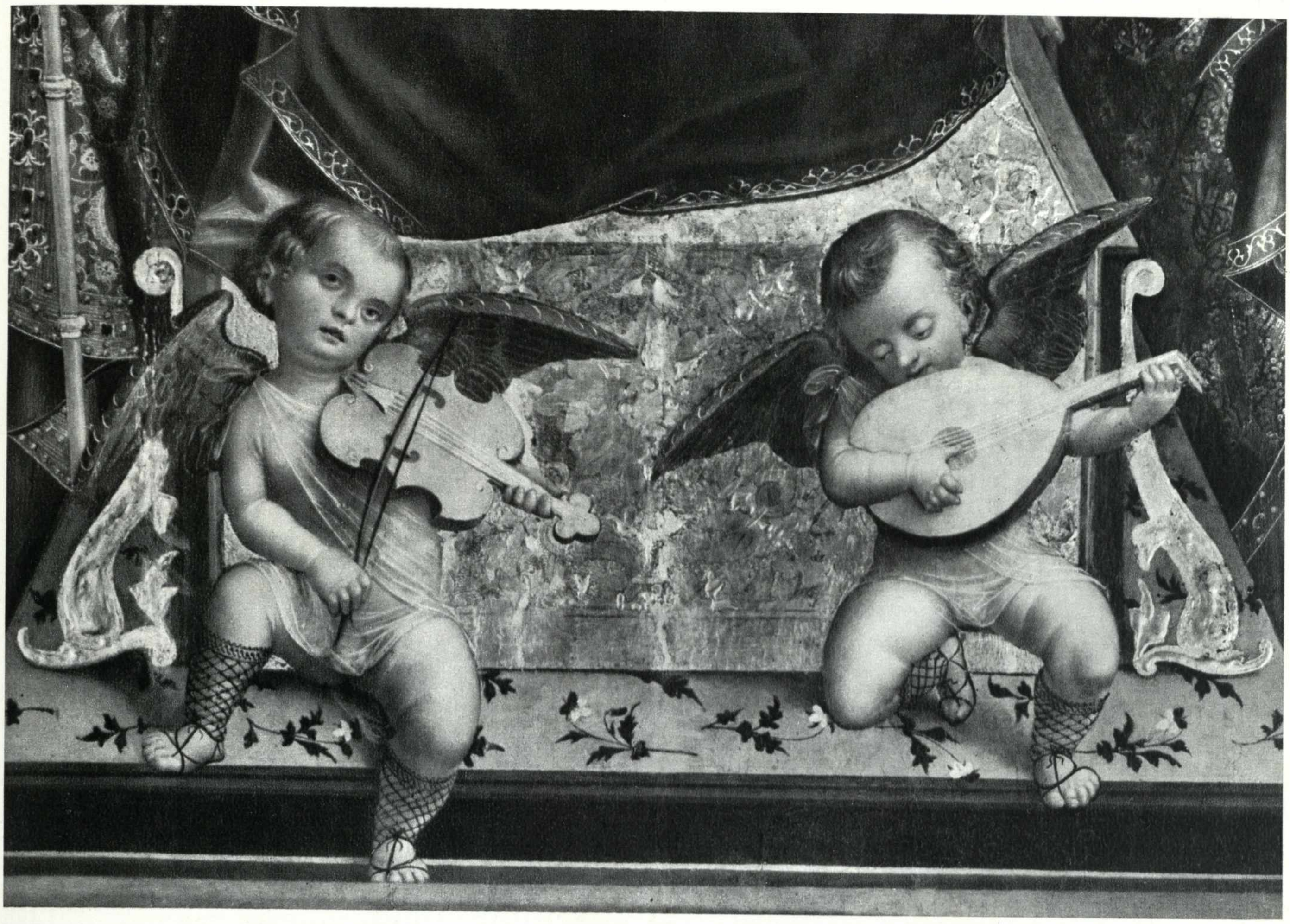
Il Lomazzo, che gli fu allievo come pittore e come poeta, pone Gaudenzio tra i sei «big» dell'arte, subito dopo Michelangelo e prima di Caravaggio, Leonardo, Raffaello, Mantegna e Tiziano. Scrivendo nel 1590, ricorda ancora che l'artista di Valduggia «fu pittore, plasticatore, architetto, ottico, filosofo naturale e poeta, suonator di lira e di liuto».

Gaudenzio avrebbe saputo trarre magistralmente musica valida dalla lira da braccio, citata come strumento ad arco, e della quale forse fu modellatore in qualità di «industrial designer».

La struttura di base è configurata nel 1529 nella sua pala in San Cristoforo di Vercelli, detta Madonna degli Angeli: quella stessa conformazione fu mantenuta da Bernardino Lanino nel 1543 per l'Assunzione in San Sebastiano di Biella; circa al 1545 daterebbe la viola a tre corde della collezione del Conte Cozio di Salabue. Winternitz così descrive lo strumento gaudenziano del '29: «La marcata convessità della tavola armonica non ha inizio presso i bordi, ma è limitata al settore centrale piuttosto stretto. Le "effe" divergono leggermente verso il collo; esse sono tagliate precisamente nei bordi della forte convessità centrale della tavola armonica. La cordiera ha forma di cuore. Il lungo manico termina in una lunga cavigliera con un riccio a tre piroli».

III, 7; fig. 1.
Dettaglio d'una delle tavolette della predella della Madonna di Defendente Ferrari: il fuoco del martirio di San Benigno (abbazia di San Benigno Canavese).



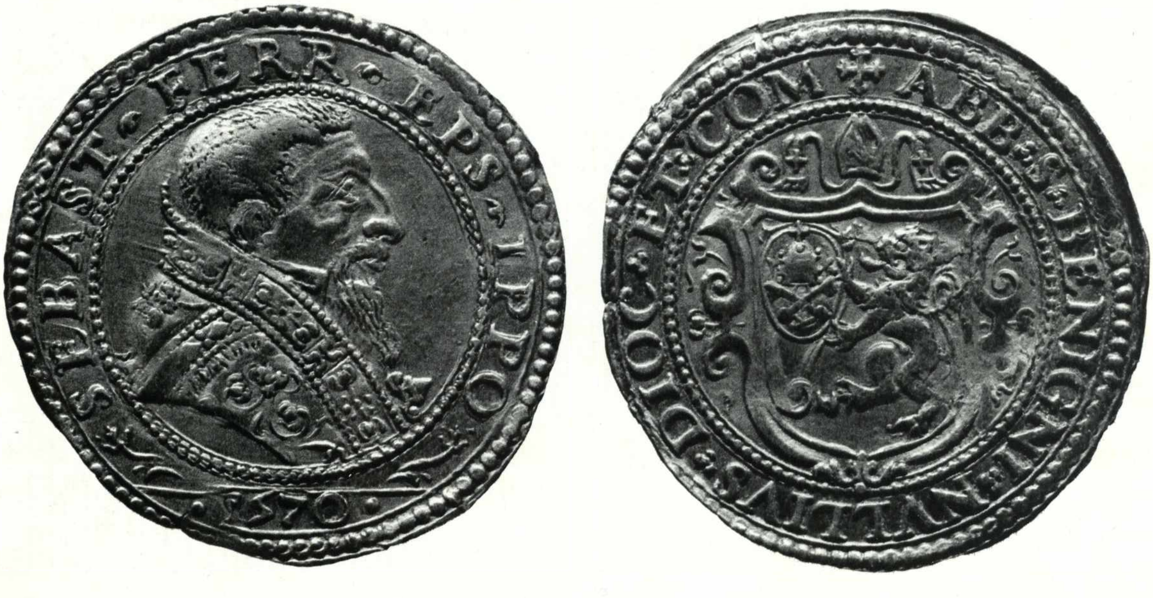


III, 7; fig. 2.
Madonna in trono fra i Santi Benedetto, Benigno, Azarita e Tiburzio, di Defendente Ferrari da Chivasso (abbazia di San Benigno Canavese).

Lo strumento della pala di San Benigno gli assomiglia abbastanza, ma non è caratterizzato dal ricciolo gaudenziano; dimostrando con tale infedeltà che la documentazione pittorica appartiene ad una fase di approccio alla conformazione matura. È perciò almeno una ulteriore testimonianza dell'alto clima di operatività tecnologica e di inventività artistica in un ambiente di raffinatezza intellettuale notevole.

Portiamo con noi a lungo, negli occhi e nella mente, questi putti suonatori di strumenti ad arco ed a plettro, con le tipiche capigliature, con le altrettanto tipiche alucce rosse, con le tunichette trasparenti, con i calzari a maglia rete.

Le scorciature sono d'un lombardismo foppesco che seduce: tuttavia vien fatto di pensare ad un lieve sapore veneto, schiavonesco e crivellesco.


SEBAST · FERR · EPS · IPPO
1570
ET · COM · ABB · S · BENIGNI · NVLLIVS · DIOC

III, 7; figg. 3 e 4.
Ritratto e insegne del cardinale Sebastiano Ferrero, abbate di Fruttuaria, 1570. Scudo d'oro (Museo Civico d'Arte antica, Torino).

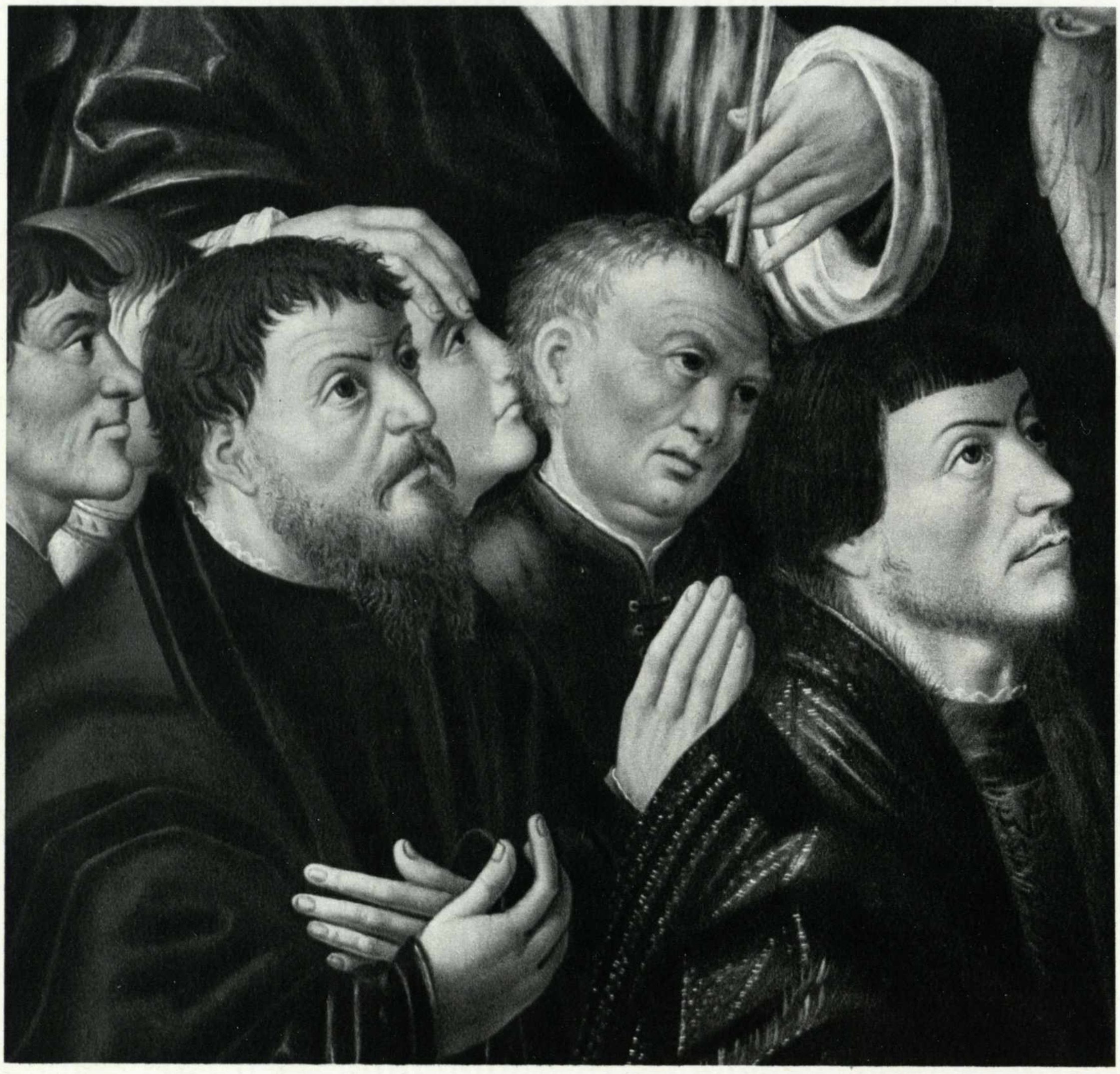
Occasioni per l'arte complessamente robusta di Giuseppe Giovenone in un privilegio signorile alla madre d'Emanuele Filiberto, neutrale «domina Lancei». III, 8

A Lanzo, a Coassolo ed a Ciriè nel primo terzo del Cinquecento operò, anziché la solita équipe di pittori chivassesi, uno di quella stessa officina canavesana il quale isolatamente s'era arrischiato a girare il mondo per acquisire una più complessa bravura da mettere al servizio del paese e della cultura. In un momento di gravi difficoltà, nel totale sfacelo dello stato sabaudo durante l'infanzia di Emanuele Filiberto, Giuseppe Giovenone s'inserisce nelle esigenze di prestigio diplomatico di Beatrice di Portogallo, con il proprio valido linguaggio figurativo raccogliente ciò che più gli era congeniale dell'arte nostrana (Martino Spanzotti e Macrino d'Alba) e dell'arte oltramontana (Jean Gossard e Barend van Orley).

Il dominio o signoria di Beatrice, moglie di Carlo III di Savoia, va dal 1521 al '38, in anni terribili per il ducato sabaudo, funestati da insolenti scorrerie d'occupazione francese mentre il duca ostentava una diplomatica non ingerenza (III, 4).

Giuseppe Giovenone è quel tal pittore imprecisato che sino a ieri la critica poteva chiamare provvisoriamente in quattro modi: il Maestro della pala ducale di Lanzo (a Londra in collezione privata), il Maestro della pala di Coassolo (nella parrocchiale di quel paese), il Maestro del trittico di Muleggio (ai musei civici di Torino) ed infine con il nome proprio come autore individuato del Battista di Ciriè (nella parrocchiale per cui è stata fatta la pala). Ora egli è identificabile in una sola persona, dotata di robuste qualità formali nettamente separabili dalle pure valide ma divergenti individualità figurative di Gerolamo Giovenone, operoso più che altro nel Piemonte orientale, dialetticamente attorto a Gaudenzio Ferrari.

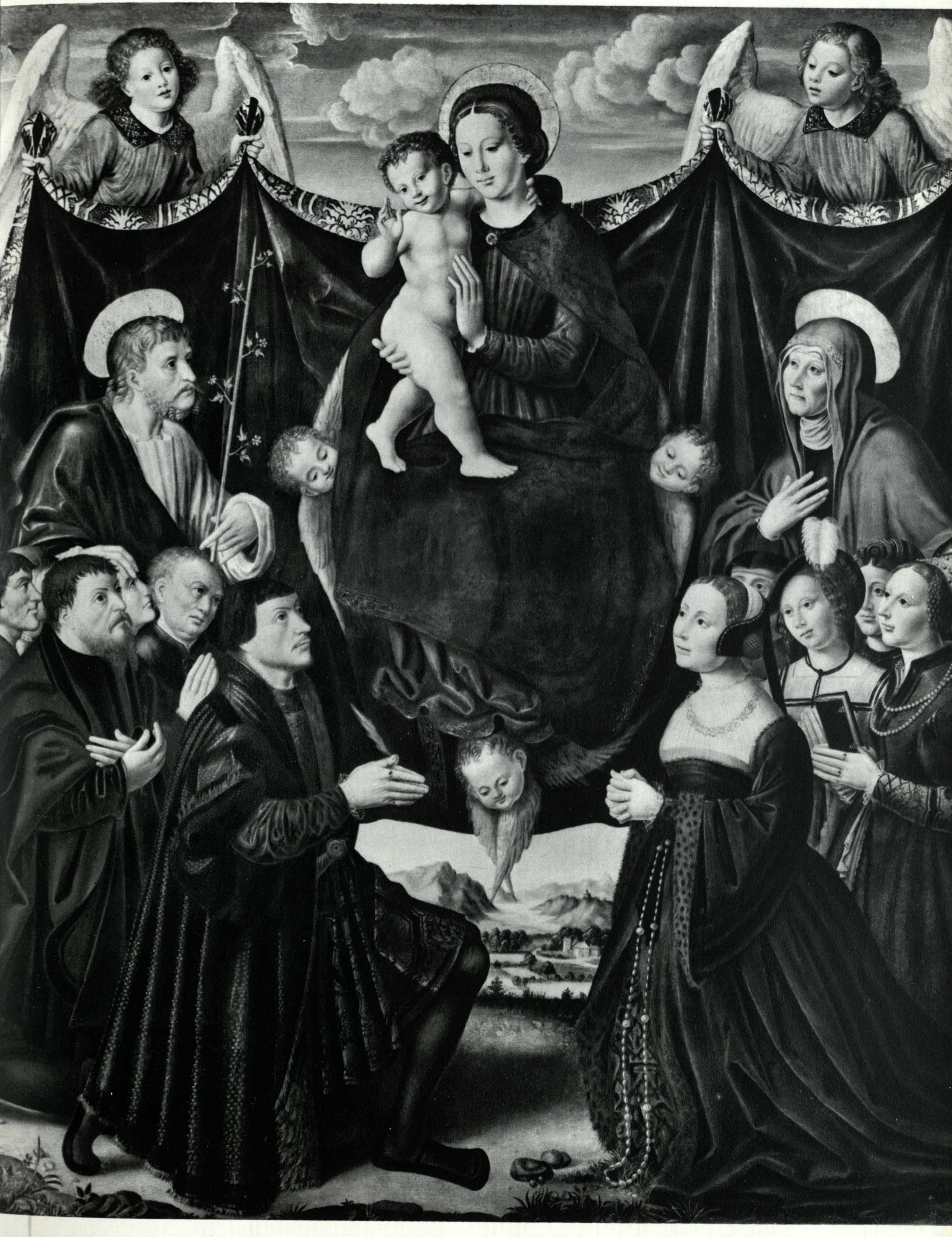
Beatrice di Portogallo era figlia di Emanuele XIV di Braganza e di Maria di Castiglia, conobbe l'ambiente parigino ove Jean Clouet eseguì di maniera il ritrattino del futuro marito Carlo, della cui superficialità ho già detto a proposito delle altrettanto convenzionali fattezze del Duca nella «Misericordia del Popolo» defendentiana di Ciriè (III, 4); non era quindi una donna di così



III, 8; fig. 1.
Dettaglio, dignitari con Carlo III di Savoia (III, 8; fig. 2).

Nella tavola a fronte:

III, 8; fig. 2.
La Misericordia ducale di Lanzo, di Giuseppe Giovenone (Collezione privata, Londra).



scarse preferenze artistiche da doversi accontentare di quei tardi modi della involuzione locale; né di tale formazione intellettuale da amare troppo l'arte toscana, anche se forniva i riformatori rinascimentali lieviti per gli artisti di Spagna e di Fiandra.

Per avvicinarsi ai suoi gusti occorreva condividere l'ispirazione umanistica del rinascimento settentrionale d'Europa. Tale prospettiva culturale era nello stile di Giuseppe Giovenone, nel settimo lustro del secolo XVI.

Vediamo ad uno ad uno i quattro documenti pittorici, collocati dalla storiografia figurativa tra il '30 ed il '38; ma più precisamente nel '35 almeno due.

I. La pala della chiesa sconosciuta di Lanzo (che fu all'asta Sambon nel 1889, inserita nel catalogo denunciandone genericamente la provenienza lanzese e che poi fu vista alla Mostra del Gotico e del Rinascimento come di proprietà privata taciuta) rappresenta una Madonna della Misericordia poiché è portata in volo da tre cherubini, seduta col Bambino che le cammina sulle ginocchia, ed ha per fondale un vasto manto a doppia faccia sorretto dalle quattro manine di due Angeli collocati ai due angoli superiori del quadro secondo l'iconografia solita (III, 8; fig. 2). Mentre il mantello indossato dalla Vergine, con cappuccio inutilizzato dietro le spalle, è dello stesso tessuto dell'interno e forma pieghe veristicamente e tranquillamente appiombanti, la serica tunica con cintura s'increspa nel vorticoso frequente ripiegamento del panneggio gotico.

Inquadrati nel drappo misericordioso stanno i busti di due Santi protettori, un Giuseppe ed un'Anna aureolati. Giuseppe mostra con una mano l'impugnato ramo di gelsomino e con l'altra per protezione i fedeli mortali maschi inginocchiati a sinistra (III, 8; fig. 1). Anna porta una mano al petto e l'altra tocca i copricapi delle donne inginocchiate a destra (III, 8; fig. 3).

Il prato, su cui posano ginocchia, piedi, due sassolini e due perle, come se fosse un tappeto, termina in un prossimo orizzonte bassissimo. Dietro le siepi di recinzione dello spazio verdeggiante è visibile ancora il cielo al disotto del mantello che fa da paravento ed una vallata alpina riempita di caligine nella quale si vedono due sole architetture, una chiesetta con campanile nelle propaggini prealpine ed un castellotto turrito che tuttavia potrebb'essere anche un santuario su una delle vette della catena montuosa.

Le espressioni aguzze degli occhi tondi, le raffinatezze somatiche dei volti e delle mani, le vezzosità di abiti alla moda transalpina e tanti altri dettagli (tra i quali il broccato con i rosacei ornamenti che porta l'uomo in primo piano riverberando la dignità regale voluta significare nella seconda faccia del drappo misericordioso nei pochi tratti di risvolto) dicono dell'alto rango sociale dei devoti effigiati come donatori.

È facile controllare che i fedeli cattolici piemontesi sono capeggiati dagli stessi duchi Carlo e Beatrice, quest'ultima in qualità di « domina Lancei ». Sono invecchiati da quando furono dipinti a Ciriè e li riconoscemmo alle spalle dei più alti protagonisti della politica internazionale (III, 4).

I loro attuali ritratti dovettero impegnarli come modelli diretti nelle inevitabili lunghe pose. Lui, senza il berrettone, ha i muscoli facciali contratti e chiaroscurati così bene da sentirvi l'impronta di dolorose ansie. Lei che porta ancora la stessa cuffia con lobi auricolari sporgenti prima della stretta sulle gote, appare una serena fiduciosa madre di famiglia senza altro monile che una collana fatta di anelli in forma di rinascimentali lire.

II. La pala del vecchio altare maggiore della chiesa di San Nicolao di Coassolo (l'edificio fu trasformato in epoca rococò [VI, 3] ma ancora si vede l'antica cinquecentesca abside con qualche data delle successive riplasmazioni architettoniche) ripete lo stesso schema iconografico della pala ducale di Lanzo, gli stessi lineamenti anatomici di modelli a portata di mano, lo stesso vestiario (III, 8; fig. 5). Senonché, per quanto lasciano vedere le massicce ridipinture sette-ottocentesche e le bruciature con ceri incautamente accostati, cambia il livello sociale dei donatori, d'estrazione borghese e financo contadinesca. Coassolo faceva ancora parte di Lanzo quale borgata.

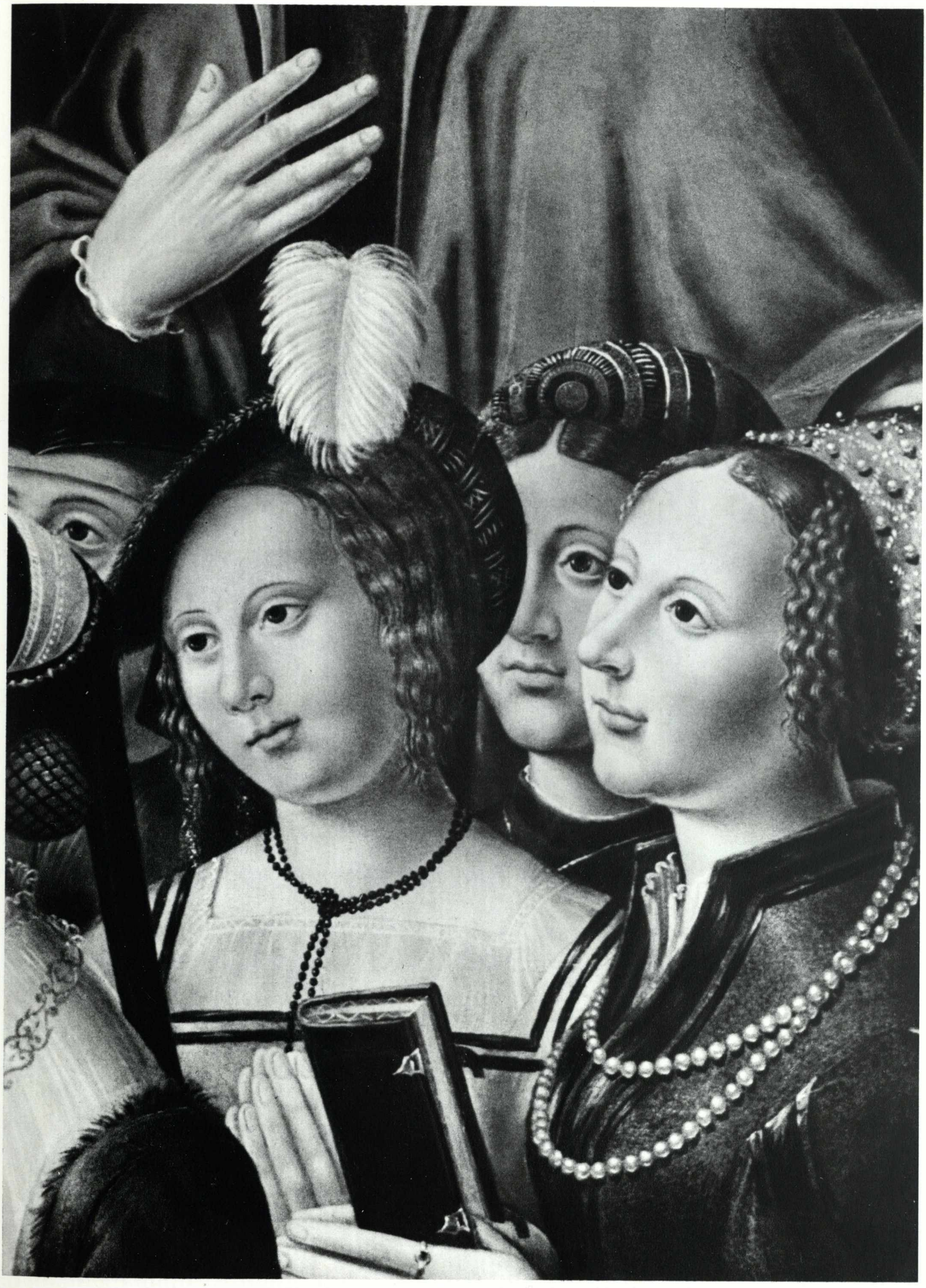
Il modellato chiaroscurale dell'anatomia e dei panneggi, con le luci radenti, da tergo in avanti è quello che mi ha indicato la parentela col primo dipinto, in ciò trovandomi su posizioni attributive coincidenti con quelle di Giovanni Romano. Zigomi, nasi, palpebre, labbra e velli di barba e baffi si stagliano incisivi come nella statuaria (III, 8; fig. 4 - III, 8; fig. 6).

Il trono della Madonna posa su un'alta predella, con sgabello dal profilo esterno sinuoso, d'ispirazione raffinata e ornato mediante raffaellesche archeologiche; così viene impedito il varco al paesaggio, del quale non v'è traccia altrove.

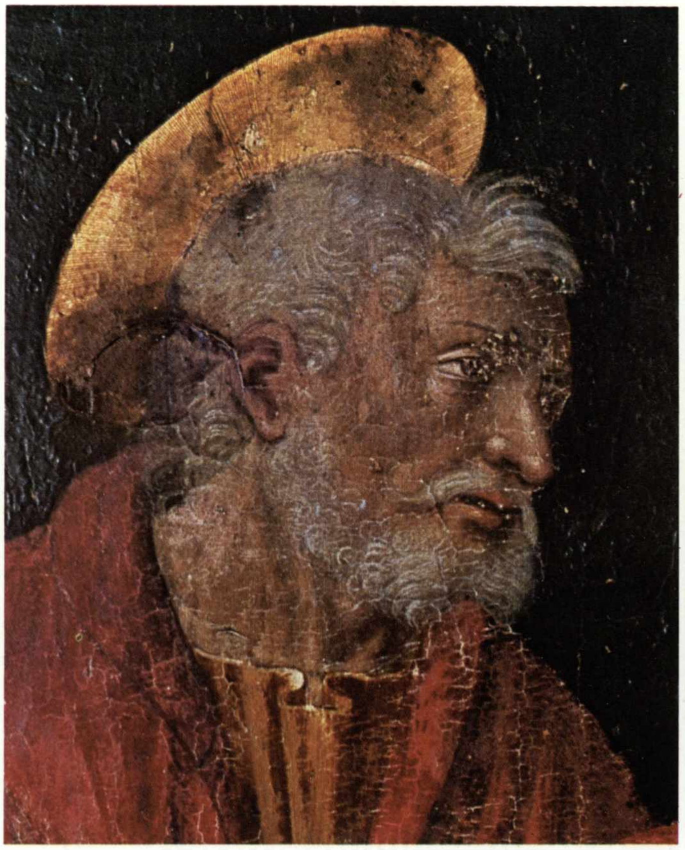
Urge un restauro, anche per migliorare la visibilità del panneggio del drappo orizzontale, entro il quale simmetricamente spiccano Pietro e Nicolao, santi localmente amati.

III. Il trittico di Muleggio è ora parzialmente ricostruito nel museo civico di Palazzo Madama ed il catalogo Mallé collega i due pannelli « di cultura assai complessa » al dipinto londinese. Nel pannello di sinistra interessa il paesaggio ariosissimo con rocce ed un tempio basilicale con campanile; nel pannello di destra incuriosiscono gli elementi architettonici d'un cortiletto rinascimentale, del tipo Casa Centori di Vercelli, un capitello del quale mostra la data « 1535 ».

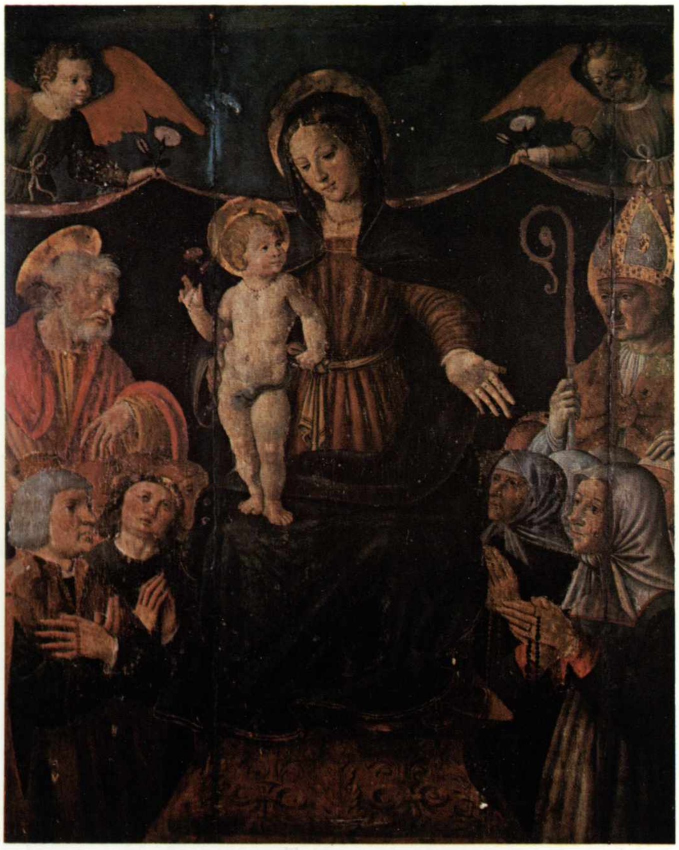
Nella tavola a fronte:
III, 8; fig. 3.
Dettaglio, gentildonne della corte di Margherita di Portogallo, madre di Emanuele Filiberto (III, 8; fig. 2).



4



5



III, 8; fig. 4.
Dettaglio, San Giuseppe, della pala di Coassolo (III, 8; fig. 5).

III, 8; fig. 5.
La Misericordia di Coassolo, di Giuseppe Giovenone (Parrocchiale di San Nicolao, Coassolo).

Vittorio Viale ha smantellate le due ipotesi d'inizio Novecento che il trittico fosse di Eusebio Ferrari o di Defendente Ferrari. Oggi è sotto il nome rivalutato di Giuseppe Giovenone.

IV. Il polittico di San Giovanni Battista di Ciriè è ora appeso alla parete absidale, ma un tempo, quando la chiesa parrocchiale del quartiere orientale della vivace cittadina borghese e mercantile non era ancora stata massacrata (II, 1) costituiva quella prestigiosa architettura che trasformava l'ambiente di gotico in rinascimentale (III, 8; fig. 7). La tuttora esistente cornice mostra una struttura classica a due ordini: una predella con scenette popolate di costumi del tempo (delle quali dirò più avanti) costituisce lo zoccolo; quattro lesene ornate di stucchi dorati nel fusto e nei capitelli formano l'ossatura del primo ordine dorico adattato e negli intercolumni ospitano il Battesimo di Gesù ed i santi Stefano e Ciriaco; altrettante colonnine tornite, corinzie e inguainate da foglie d'acanto formano il secondo ordine che accoglie l'Angelo e l'Annunziata in due scomparti; tre frontoni, uno triangolare ospitante un Padreterno e due a volute in forma di cornucopie lanciano in alto tre fiaccole, come quelle delle processioni. Tutto è fuso in armoniosa «concinnitas» dagli ornati a stucco costituenti il tessuto connettivo anche dei pannelli pittorici che hanno i fondi oro damascati.

Un cartiglio precisa la data d'esecuzione: 1535 («Hoc opus fecit fieri inclita comunitas ciriaci. a.n.d. 1535. die. 8. mensis. mai»). L'attribuzione a Giuseppe Giovenone è data da una vistosa epigrafe («queste sette tavole dipinte nel 1535 da Giuseppe Giovenone, vercellese, vennero nel 1864 restaurate da Carlo Arpesani, conservatore della Reale Pinacoteca di Torino).

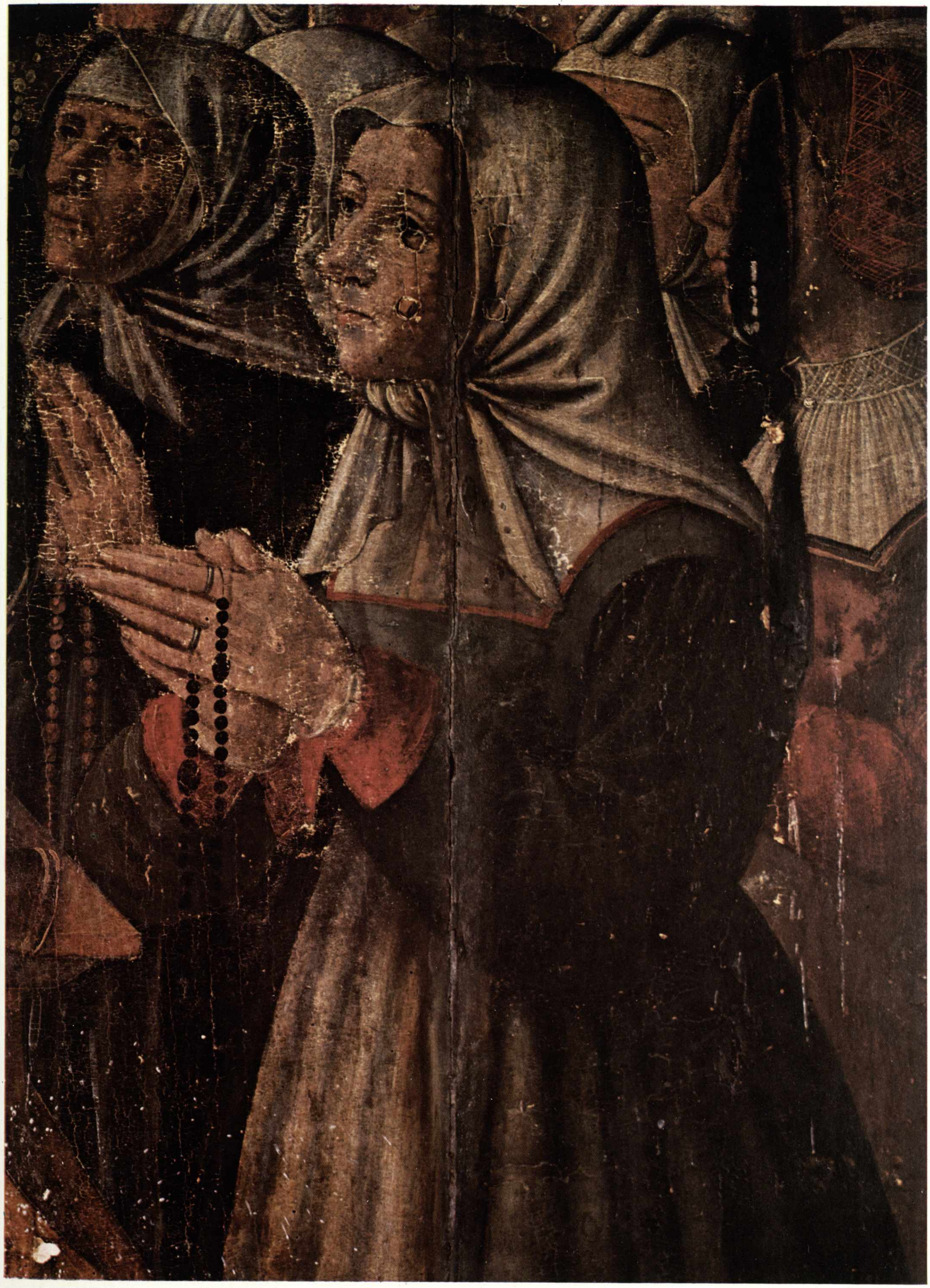
Il Battesimo di Gesù segue una iconografia di spunto spanzottiano ma con approdo in ambito veneto.

Specialmente utili nella finalità ricostruttiva della personalità pittorica di Giuseppe sono i due scomparti superiori dell'Annunciazione, i quali presentano caratteri di stretta parentela con le opere descritte in I, II e III. Anatomie di volti e mani, illuminazione ed ombreggiatura di panneggi e muscolature, moto, energia compositiva e maniera di pennellare, ed altro ancora, rendono possibile il collegamento di questo polittico voluto dalla «Comunità ciriacese» con Lanzo, con Coassolo e con Muleggio. Si istituisce così un primo nucleo di opere di questo poco noto Giuseppe, proprio uno dei meno celebrati membri di pure tanto famosa famiglia di pittori Giovenone. Il nostro artista possiede accento piemontese ma con inflessioni quasi esotiche, di chi ha trascorso anni all'estero.

L'espressione dell'Annunziata, dolce e apprensiva, non toglie che non si debba riconoscere nella modella servita al pittore in quella circostanza ciriacese la stessa persona prestatasi per le altre occasioni lanzesi e coassolesi (III, 8; fig. 9).

L'Angelo che porta la buona notizia «Ave gratia plena», è convincente ed energico (III, 8; fig. 8). I gigli, il cartiglio, la capigliatura, le ali, la tunica, gli sbuffi ed i risvolti civettuoli delle maniche,

Nella tavola a fronte:
III, 8; fig. 6.
Dettaglio, donne borghesi e contadine, della pala di Coassolo (III, 8; fig. 4).



le mani bellissime ed il profilo simpaticissimo con la bocca parlante, sono altri elementi del modo pittorico aristocratico che necessitava per entusiasmare la signora straniera di Lanzo, qualora venisse a soggiornare nel castello di Ciriè non ancora abbattuto dai soldati di Brissac.

Tralasciando di spigolare ad uno ad uno i tratti significativi per il mio intento critico, invito a guardare il paesaggio (III, 8; fig. 7), ch'è uno scenario alpino d'inaudita potenza, qui da noi ove l'alpe non era sempre guardata dai pittori con simpatia.

Giuseppe, invece amava certamente la montagna. Quelle vallate che aggirano gli impervi monti egli li ha guardati con cura. Forse era stato sulla strada dell'Autaret con la piccola corte quasi sempre fuggiasca e che la strada lanzese considerava con l'affettuoso animo della riconoscenza.

Infatti a Voragno, com'ho già detto, esistono affreschi sindonici. E su questi sta uno stemma « partito di Savoia e Portogallo », che anche se stinto si lascia leggere (III, 1; fig. 1).

La simpatia che suscita complessivamente la personalità artistica dell'autore delle quattro opere su tavola (benché si notino anche in esse presenze di collaboratori di minore statura come era uso del tempo nelle botteghe organizzate anche per il lavoro artigianale) va a sua volta analizzata.

Spiega comprensione sul piano dei valori figurativi puri e spiega giustificazioni contenutistiche sul piano delle esigenze più largamente umane del costume di vita che intende esprimersi in un ambito geografico del tutto speciale,

Il gusto alpino, assomigliando più a quello d'oltre alpe, prediligeva ancora le tavole dette « fondo oro » e le tavole realizzate con la tecnica delle velature, la quale conduceva ad impressioni di cose smaltate a vetrine smargianti intonantisi bene tra gli arredi provvisori di gente nomade.

Era la struttura delle stesse dimore provvisorie e di transito dei castelli disseminati lungo le vallate montane a favorire il gusto di tipo medioevale delle « chambres ». Una « chambre » era il complesso delle parti mobili dell'architettura, tra le quali gli arazzi. Gli « inventari », noti nella vecchia e nella nuova letteratura storiografica, ce li mostrano con accuratezza descrittiva.

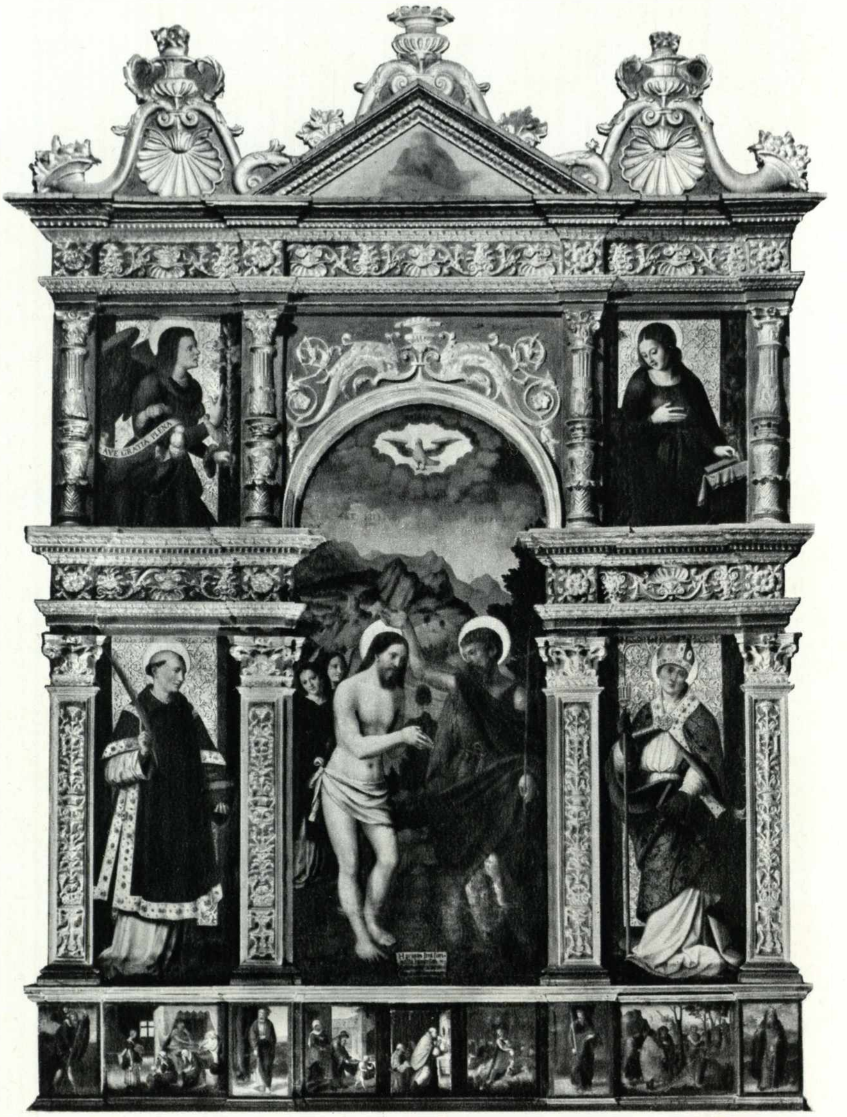
È assurdo perciò unificare nel giudizio critico le produzioni artistiche del Piemonte e della Savoia con quelle veneziane e romane, dove la spazialità classica permeava anche un arredo interno molto affine all'architettura esterna.

Un retrosguardo conclusivo sulle testimonianze pittoriche di Giuseppe Giovenone conduce ad un convinto apprezzamento della sua riforma del modo di comporre savoiardo, canavesano, casalese e vercellese e saluzzese (cioè dei luoghi ove sostavano la spaurita corte ducale sabauda e le contratte e vessate corti marchionali dei Monferrato e dei Saluzzo). Rivivificava una meditata composizione fondata in modo attuale sull'allusività delle parti delle rappresentazioni più che altro sacre.

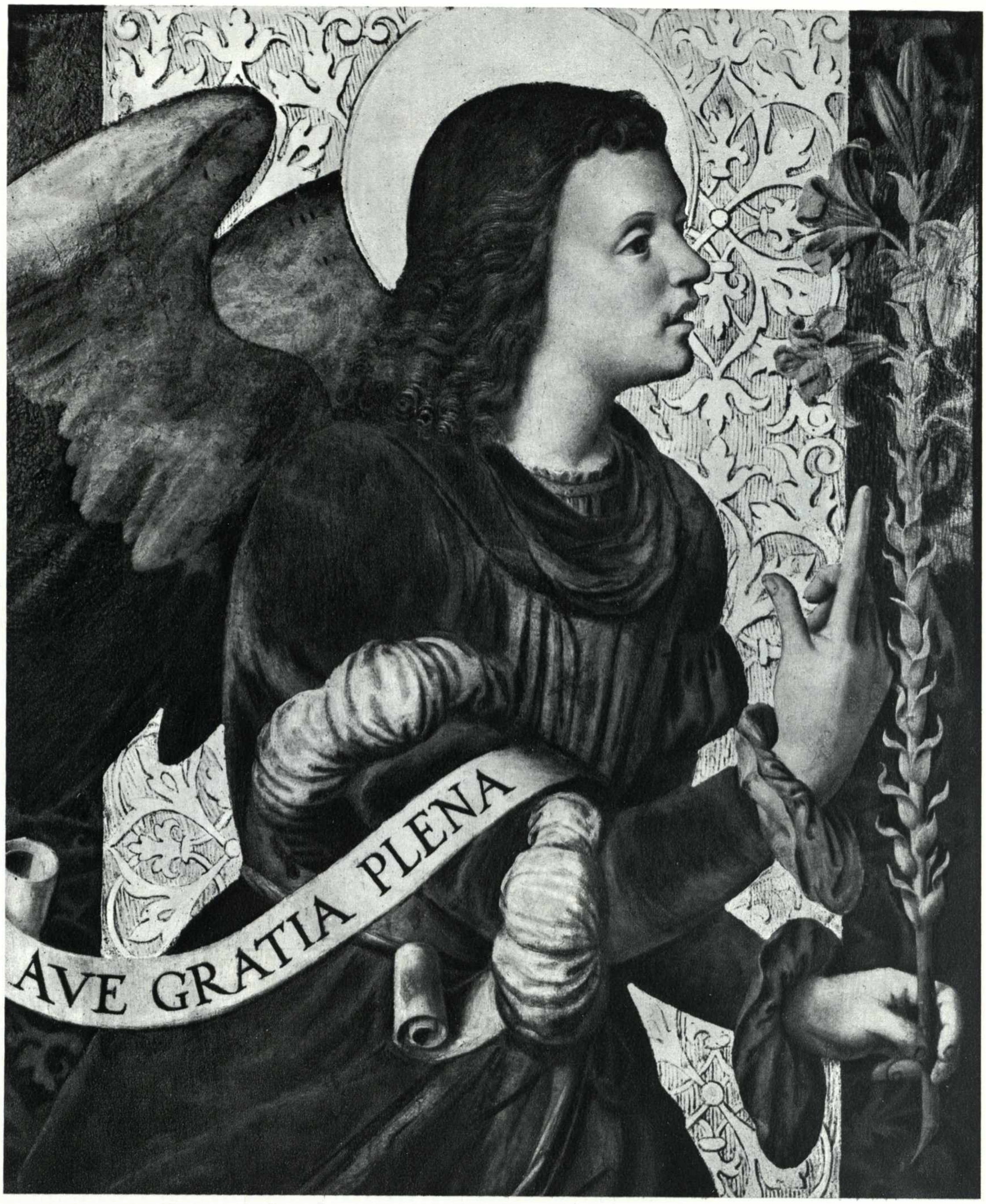
Non c'è ancora posto all'improvvisazione del segno pittoresco, all'estro coloristico e all'impressione atmosferica; e ancora la personalità figurativa non accoglie la seduzione dell'effetto non sperimentato. Infatti si tratta sempre (anche se gli occhi diventano vivissimi, penetranti, pungenti e, non si sa, se ironici o meditativi) di effetti di qualità tonale anche nella policromia più arroventata inserita nel giusto posto compositivo. Giovansi di scelte prudenti, in linea generale, di pigmenti misti con terre gialle, brune, verdastre e violacee e talora con pietre macinate, accese e cantanti.

Dal punto di vista delle relazioni tra arte e costume, piace vedere legati ad opere pittoriche nient'affatto di qualità scadente, insieme col nome della signora di Lanzo, quello di Carlo III, duca di Savoia dal 1504 al '53. È un nome che purtroppo non suscita stimolanti orgogli militareschi e patriottardi.

D'altra parte, non si può negare che entro il mezzo secolo tra le due date di Carlo sia compresa la parte più rivoluzionaria di quella che suolsi chiamare l'età d'oro delle arti; e, perciò, non


III, 8; fig. 7.
Il polittico del Battista della comunità ciriacese, di Giuseppe Giovenone, 1535 (San Giovanni Battista, Ciriè).

III, 8; fig. 8.
L'Angelo dell'Annunciazione nel polittico di Giuseppe Giovenone in Ciriè (III, 8; fig. 7).



parrà strano che contro di lui si sia appuntato il risentimento d'inappagati storici allorquando non era ancora stata rivalutata la controcorrente resistente della civiltà alpina (ex gotica, ma ancora radicata in certi modi d'esprimere e di leggere strutturati alla maniera così detta barbara).

Ricordiamo che settanta e cento anni fa prima dell'ondata critica del « gusto dei primitivi » i « fondo oro » venivano relegati nei depositi dei musei e nelle cantine delle sedi patrizie.

Alessandro Baudi di Vesme dice, risentito come subalpino e senza pietà per Carlo III, che « solo tra i principi e signori italiani passò in mezzo al clamoroso trionfo del Rinascimento senza mostrar d'accorgersene. Se durante un mezzo secolo di regno gli avvenne talora di far lavorare pittori, fu, o per far colorire sulle porte delle città e castella del Piemonte le sue armi state cancellate durante la guerra, o per far ornare un albero genealogico della sua famiglia, o per altra cosa di mediocre rilievo; ma il suo nome non pervenne a noi congiunto ad alcuna solenne opera artistica ». E dava tuttavia di ciò la motivazione: « la storia dell'arte dovrebbe a ragione mostrarsi severa con Carlo III, se a giustificazione di lui non si potesse addurre la condizione miseranda del Piemonte, diventato campo abituale di battaglia tra francesi, svizzeri ed imperiali, e l'essere stato tolto a questo inetto sovrano quasi tutto il fiorente stato ereditato dagli avi ».

In verità quella era la disastrosa condizione politica e militare del Ducato in un universale diluvio bellico. Per Carlo non c'era altro gioco fattibile tra tanto grossi protagonisti nella storia politica d'Europa. Ed è ancora fortunata circostanza che in cotanto agitato mare la Signoria di Lanzo della madre di Emanuele Filiberto costituisse quasi per i cultori di diritto costituzionale del tempo una zona franca soprannazionale per rispetto ai privilegi personali d'una dama straniera.

Qui, lungo la Stura di Lanzo, la sposa di Carlo, figlia di Emanuele XIV di Braganza e di Maria di Castiglia, ebbe la possibilità d'affermare le proprie aspirazioni di dignità e di neutralità. Fu lui, il marito, a volere che a Beatrice fosse riserbato un appannaggio di ventimila ducati annui, lasciando che essa stessa si potesse procurare tale somma amministrando indipendentemente le terre che garantivano la sua dote, terre che furono già godute da Bianca di Monferrato duchessa madre morta nel '19, come ho già detto (III, 4), e comprendenti le vallate lanzesi ed i territori e le città di Ciriè, di San Maurizio, di Nole e di Robassomero. Anticamente entro la Signoria stavano le Castellanie.

Prescrive quell'atto notarile che Beatrice dovesse usufruire di tali fondi « cum omni iurisdicione mero ac mixto imperio officiis beneficiis reditibus proventibus iuribus atque emolumentis quo et modis omnibus ac forma et prout ea tenebat ac possidebat prefata Domina Blanca ».

La Signoria di Lanzo fu poi spaccata e snaturata costituzionalmente dall'illustre figlio in Bianca di Portogallo. Ne nacquero almeno due marchesati, di Lanzo e di Ciriè (IV, 1; IV, 2), ed altri piccoli feudi.

Dunque, le cattoliche pale degli altari entro la Signoria di Beatrice assumono un significato di vessilli fideistici (III, 4). E, non solo le grandi tavole sono insegne di organizzazioni impegnate nella battaglia cattolica, bensì pure le piccole tavolette delle predelle dei polittici che costituiscono letture convincenti e predilette dalla gente umile d'una plaga ormai assediata tutt'attorno da sconvolgenti nuove proposte anche sul piano etico.

Le tavolette da predella offrono all'occhio umile delle leggibili vignette. Tuttavia offrono anche al cultore d'arte del materiale di studio, con estemporanee testimonianze più genuine che non le grandi tavole accuratamente meditate e pazientemente realizzate.

Le minuscole figurazioni del polittico di Giuseppe Giovenone a Ciriè sono la dimostrazione più convincente di siffatta duplice prospettiva di fruizione: mostrano ch'esse erano spicciola attività « redazionale » della propaganda della Fede, attività propagandistica che i concorrenti iconoclasti e puristi riformatori non potevano opporre in termini di altrettanta immediatezza comunicativa dei patetici passi evangelici ed agiografici.

Si veda come Giuseppe presenta familiarmente il parto divino in una stanza con finestra a crociera di casa borghese, che potrebb'essere una di quelle di Ciriè nella strada gotica (III, 8; fig. 13). Si veda ancora il timbro adatto ai montanari per indicare le predizioni del Battista sulla realtà divina del Redentore, collocando l'episodio della parabola in un bosco al di là del quale si profila una borgata alpina costruita sulla roccia (III, 8; fig. 12). La scenetta è fiancheggiata da testimoni della fede, ché etimologicamente i santi sono questi documentatori della verità testimoniata (III, 8; fig. 7).

In questa umile dialettale parlata l'arte di Giuseppe Giovenone abilita in accezione moderna il suo pennello e nel contempo riabilita quello dei suoi condiscepoli che furono meno svelti nell'aggiornamento linguistico del rinascimento.

Riporto lo sguardo sulla « Misericordia dei mercanti di seta », ora nella vicina castellamontiana chiesa del Santo Sudario proveniente da non si sa dove; e noto la spontanea discorsiva « verve » dello stesso Defendente Ferrari (III, 4; fig. 1).

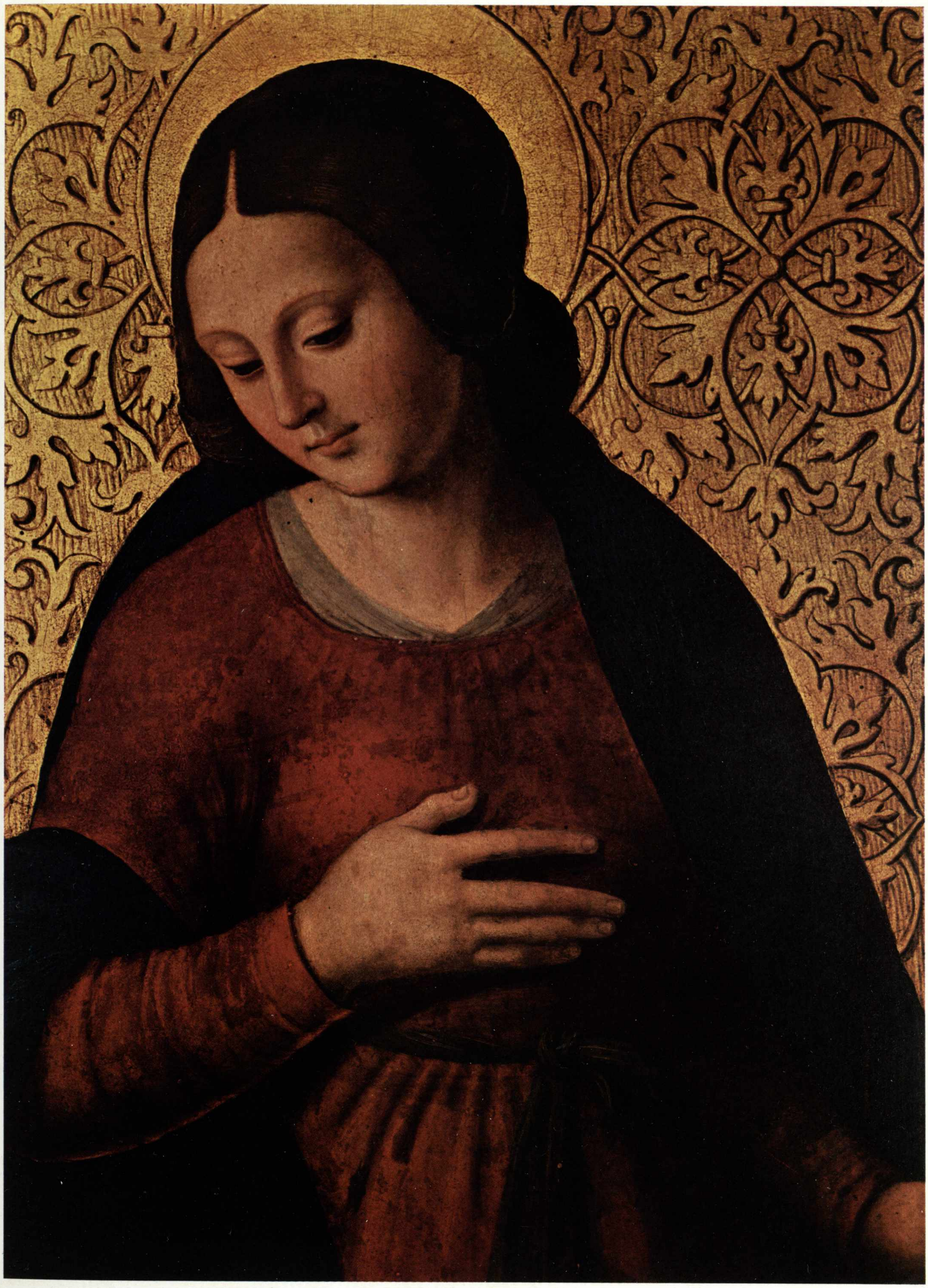
Le scene della morte della Vergine, tra la trepidante commozione degli Apostoli e dei primi Discepoli, tocca il cuore (III, 8; figg. 10 e 11). Ma anche fa ripensare al maestro di Defendente nei suoi slanci di pittura alla brava, all'italiana, senza nulla farci rimpiangere se l'aristocratica figura della Madonna bianco-vestita e disegnante una lunga linea orizzontale che domina modulando la composizione, deriva dall'iconografia fiamminga.

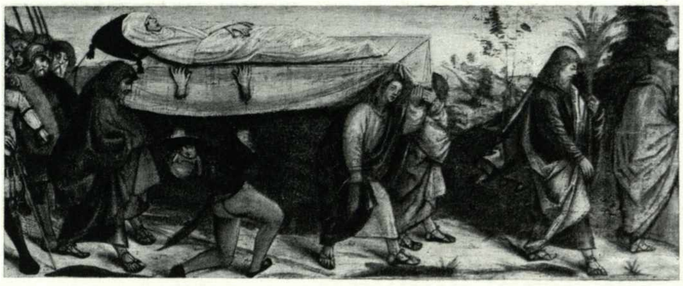
Queste tavolette sono ancora datate '16 e, dunque, ci riportano indietro nella cronologia defendentiana, della quale Romano ha dato i miliari più attendibili per il periodo primo, arretrando tante cose financo prima del 1505, con conforto per il problema di Caselle (III, 3). Ma non si vede, comunque, gran che di differente nello spirito dalle tavolette del '30 di San Benigno, delle quali ho offerta una illustrazione di dettaglio (III, 7; fig. 1). E non si sente tanta distanza d'intonazione dalla cassapanca sodomesca di Palazzo Venezia, nonostante l'esperienza di Giovan Antonio Bazzi, evaso dal chiuso ambiente vercellese canavesano (III, 2; III, 3).

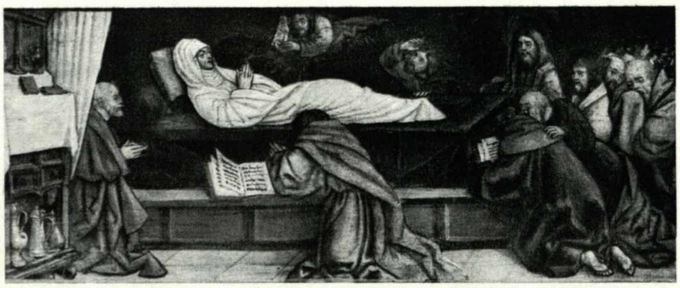
Qui, generalizzando, nasce un problema estetico, quello dell'evoluzione stilistica in macro o in micro dimensione; argomento che non so rinviare oppure tacere. Il problema afferrerà la mente anche coi bamboccianti (V, 2) e coi paesaggisti (VII, 2) sei-settecenteschi.

Quel pennellare veloce, spezzato, luministico e quella policromia eccitante invitano a meditare sulla possibilità d'istruire confronti generalizzanti per accertare la maggiore o minore validità estetica delle grandi impegnative tavole da ancona e delle minuscole spontanee tavolette da predella.

Nella tavola a fronte:
III, 8; fig. 9.
L'Annunziata, nel polittico ciriacese di Giuseppe Giovenone (III, 8; fig. 7).







III, 8; figg. 10 e 11.
Scene della morte della Madonna nella predella della Officina defendentiana «Assunta dei Mercanti di Lana di Ciriè», 1516 (III, 4; fig. 1). Chiesa del Santo Sudario, Ciriè).

Una superficiale occhiata direbbe ch'è più valida la tavoletta, perché il gusto è più prossimo alla immediatezza dei primitivi; anziché il quadrone, perché il calibrato e prudente equilibrio degli elementi compositivi può avere sopravvalutato il fattore raziocinante in luogo del poetico sogno.

In verità è più difficile datare le tappe delle cose piccole che non quelle grosse; nelle piccole, forse prevale un modo ch'è insidiato dal mestiere, nonostante l'apparente immediata piacevolezza per il nostro gusto di postimpressionisti.

Aiuta al confronto tutto l'arco dell'attività pittorica dell'officina Spanzotti-Ferrari sino a quelle dei Giovenone, con la sua interna evoluzione, lenta, graduale e senza grosse incognite nella messa in opera d'un armamentario di formule accuratamente apprestate. Infatti sappiamo che tale arco si svolge in doppio solco; come in due «registri»: il solco delle grosse composizioni ed il solco delle minime pitture.

Potrebbe affermarsi, ma sarebbe errato, che l'individualità degli autori si sdoppi, l'una quasi ignorando l'altra; la prima impegnando i registri delle basse e la seconda quella delle alte frequenze.

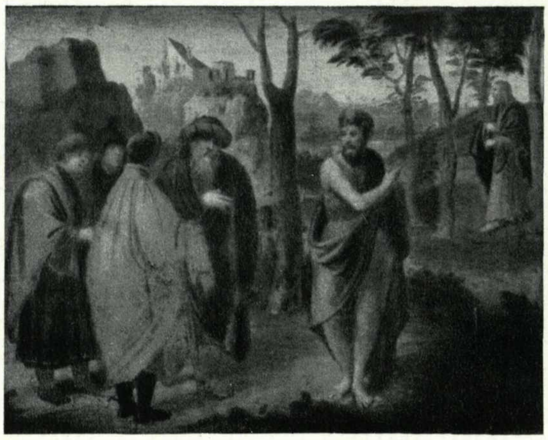
Invece, appare indubbio che l'iter primario si evolve con maggior evidenza; e che l'iter secondario ha una minore spinta interiore di rinnovamento, nonostante l'iniziale brillantezza del ritmo compositivo.

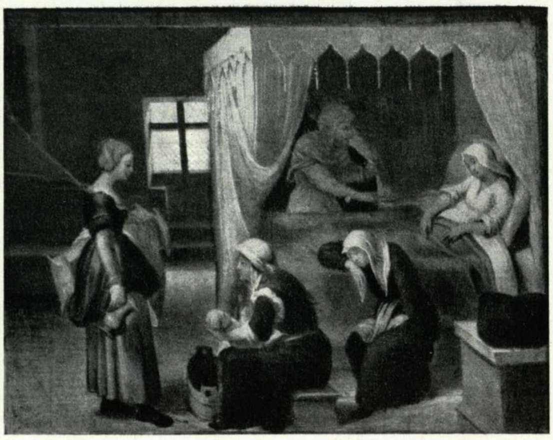
Sarebbe chiaramente intuibile a priori, teoricamente, tale diversificato gradiente d'evoluzione. Perché è ovvio che, lavorando in scala grossa, l'artefice è obbligato a lungamente meditare l'espressione figurativa in virtù della tecnica di quella stessa pittura, ch'era tecnica di successive stratificazioni e velature, nelle quali stesure accurate e impegnative non è mai ammessa una approssimazione del segno linguistico sommaria e cifrata.

E, viceversa, perché è altrettanto ovvio che, lavorando in microscala, la cifra si ripeta più volte soddisfacendo a molteplici ed alternabili esigenze espressive e diventi quasi una scrittura ideografica nella quale l'ideogramma si trasforma quasi in una lettera alfabetica, partecipando alla conformazione di una lingua, ma non alla formazione geniale ed irrepetibile d'un linguaggio artistico.

Le tavolette della Madonna di San Benigno, il Battesimo di San Benigno, la Decapitazione di San Benigno, il Martirio sui carboni ardenti di San Tiburzio (III, 7) sono più tardi di quelli di Ciriè, sono di una «verve» frenata, che contraddirebbe a quanto prima detto; ma esiste per questo caso una spiegazione pratica contingente: il timore di non soddisfare l'esigente e colto committente, l'Abate di San Benigno di rango episcopale e nobile di nascita ed educazione; donde la meticolosità anche nelle minuzie; e donde quel ricordo di pitture caratteristiche dell'ambiente veneto, conosciuto chissà come, e che fece esclamare a Berenson, ne «I pittori italiani del Rinascimento», essere Defendente il Carpaccio del Piemonte.

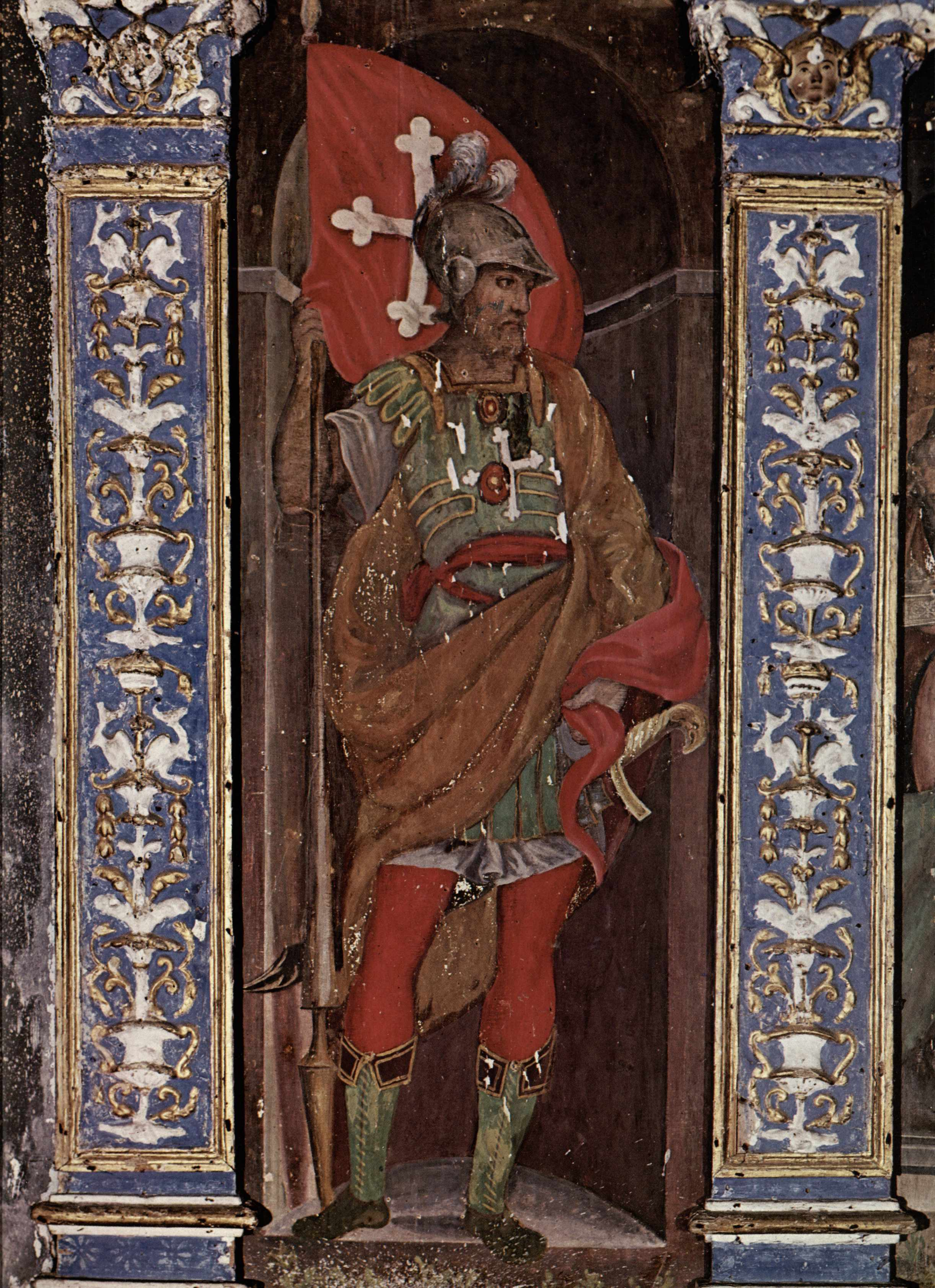
Inesattissima definizione pure pronunciata da un grande estimatore, e che del nostro pittore rimase incantato tanto da «confessare d'aver voglia di rivedere» un imprecisato dipinto (forse la Madonna della Concezione alla Sagra di San Michele) «più che rivederne tanti altri, più ambiziosi ed eletti».





III, 8; figg. 12 e 13.
Scenette nella predella del polittico di Giuseppe Giovenone (III, 8; fig. 7). (Chiesa di San Giov. Battista, Ciriè).

Nella tavola a fronte:
III, 8; fig. 14.
Dettaglio del trittico di San Maurizio al cimitero (III, 8; fig. 15).



Le tavolette di Giuseppe Giovenone a Ciriè non si discostano dalla singolare attività « redazionale » dell'officina Spanzotti-Ferrari, per una divulgazione sciolta, eppure di livello, dei fatti evangelici ed agiografici.

Ho già detto che questa bella fioritura d'arte costituiva un'arma che nella lotta fideistica gli avversari non potevano usare.

A chi coltiva l'argomento della guerra per le confessioni cattolica e protestantica, potrebbe interessare la ampiamente sviluppata letteratura degli scrittori di cose municipali. Si hanno localmente riflessi della costituzione della Compagnia di Gesù, la quale fu fondata nel 1539 ma fu approvata solo nel '40; ed introdotta nel Piemonte nel '54. Le Valli di Lanzo solo nel 1610 accolsero l'ordine.

Comunque esisteva altro collante nella unitarietà delle difese: nell'archivio parrocchiale di Usseglio il prevosto Natalino Drappero ha messo in evidenza i riverberi nell'alta montagna della « Confraternita della Cattolica Fede » fondata a Torino nel '62 auspice la Municipalità e per iniziative varie, anche diplomatiche (se si spinse a intercedere presso Maria Cristina regina di Francia « di garantire l'integrità di fede dei torinesi e piemontesi allogati in questa nuova provincia francese »).

Interessante è sapere com'erano costituite tali confraternite: facevano parte del consiglio fondatore un domenicano, un avvocato, un ufficiale, un canonico, un causidico, un mercante, un sarto, un libraio. Il fascicolo ussegliese dello statuto contiene ventinove capitoli.

Le vecchie organizzazioni cavalleresche aristocratiche, ordine di Malta e di San Maurizio, venivano sostituite da altre costituite in veste borghese e popolana con consigli di gestione democratica.

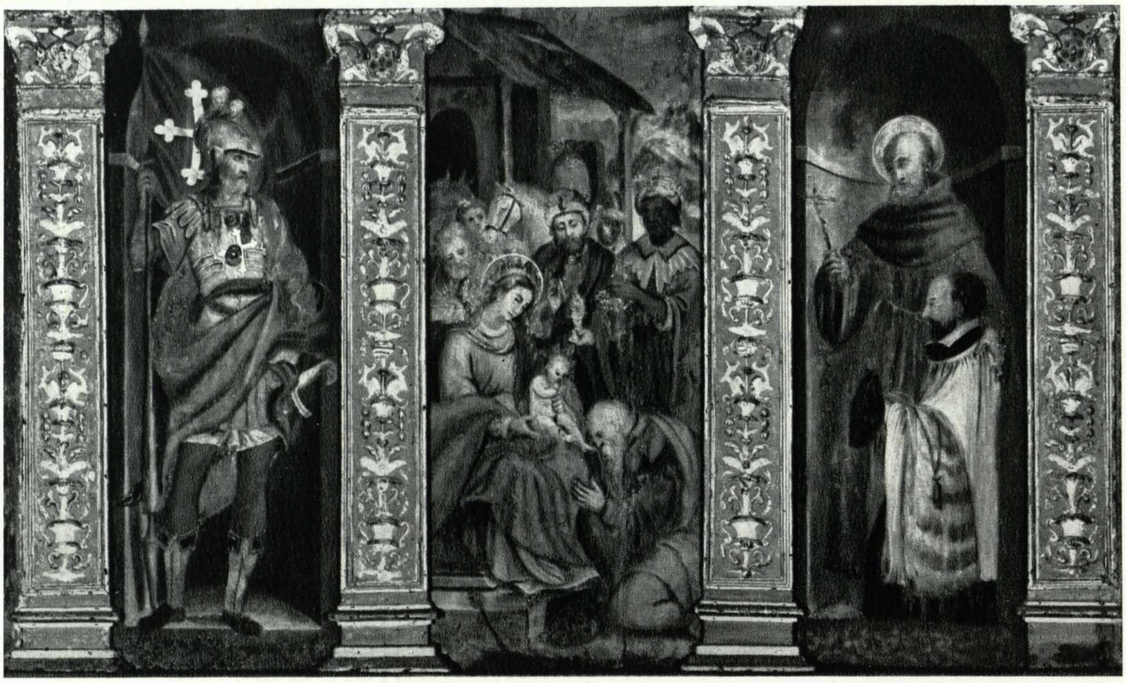
Il cittadino trovava per la propria socialità vie nuove, impegnate sempre (perché altrimenti non sarebbero catalizzatrici di spirito di sacrificio e dedizione al programma comunitario) ma disimpegnate dalla sfera d'azione del potere militare della politica di governo.

Nella piccola Signoria di Lanzo si celebravano sugli altari i grandi gesti di rinuncia alle cose terrene per abbracciare quelle della milizia in pro della cattolicità. A San Maurizio, nella pieve che verrà declassata a chiesa del cimitero quando si rimodellerà la cittadina nello stile castellamontiano (VI, 1) e nella quale parlava ancora ai fedeli il ciclo d'affreschi evangelici (II, 2; fig. 26), tra gli anni 1550 e 1560, un secolare diventa chierico deponendo ai piedi dell'altare dei Magi abiti signorili; ed un guerriero cinquecentesco lo guarda non si sa se con compiacimento o sfida (III, 8; fig. 15).

I pennelli furono mobilitati per tale racconto dipinto da una bottega giovenonesca, ma nella sfera di Gerolamo; non di Giuseppe.

La spavalderia dell'armigero s'annida entro una nicchia dipinta ed è evidenziata dall'intonazione prevalente dei rossi (della bandiera crociata, delle fasce di cintura, dei monili e delle calzemaglie) contrastati dal contrappunto dei verdi (armatura e calzari classicistici), dei grigi (elmo rinascimentale) e dei lionati (mantello). Sembra un eroe dell'iconografia emiliana (III, 8; fig. 14).

Questa visione, nata nell'ambito degli aiutanti di Gerolamo Giovenone, molto aiuta a convalidare il lungo discorso fatto sul pregio delle immagini d'arte di Giuseppe Giovenone, rivalutato in virtù delle opere eseguite per la zona.



III, 8; fig. 15.
Trittico sull'altar maggiore nella chiesa di San Maurizio al cimitero: al centro l'Adorazione dei Magi, ai fianchi San Maurizio e forse Sant'Ignazio.

PARTE QUARTA

CAPRICCIO E ANIMAZIONE UNITARIA NELL'ECLETTISMO SECENTESCO

Alta regìa dell'arte statale tra le mansioni degli aristocratici Castellamonte, urbanisti canavesani. IV, 1

Un'antologia monumentale lungo la Stura di Lanzo, se intende mantenersi unicamente antologia della cultura figurativa consolidatasi sul territorio e non consequenziario dettato di storia politica, deve prendere atto che il rinascimento architettonico ed il manierismo tardorinascimentale sono stati praticamente assenti dalla zona.

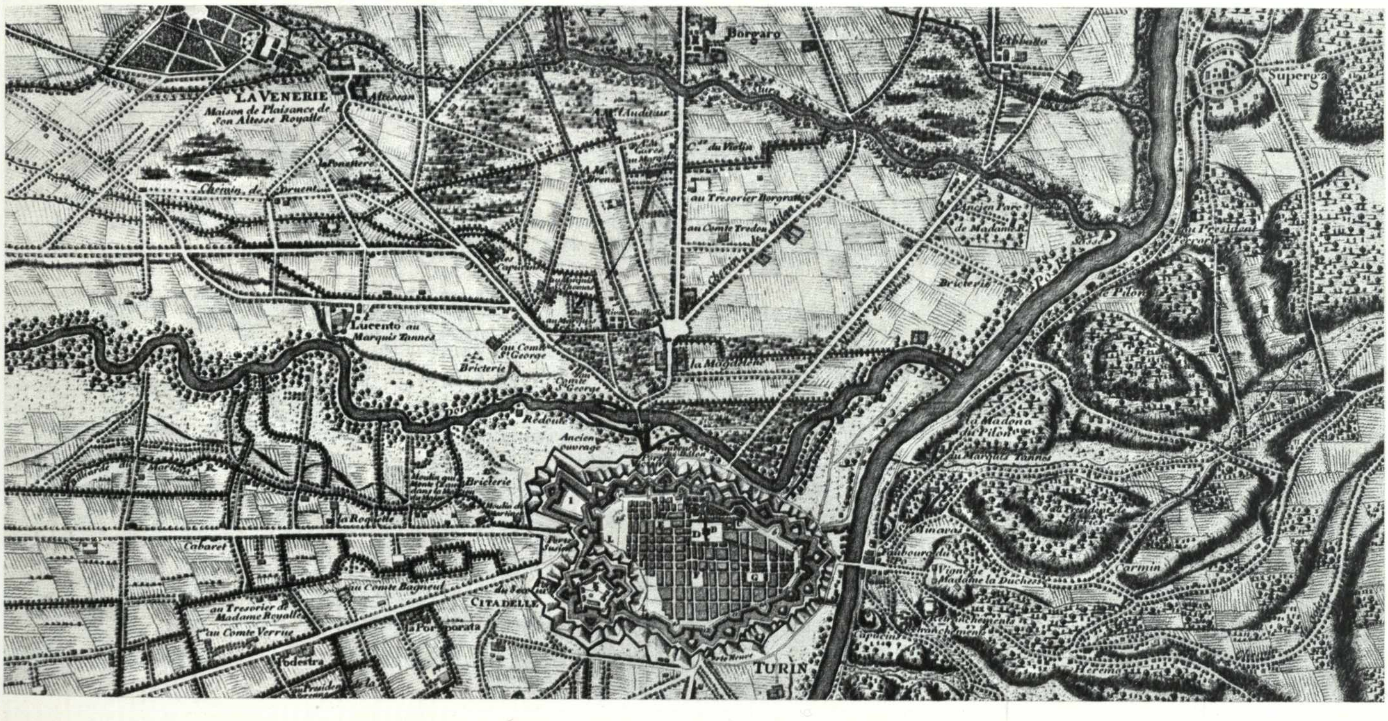
Solo il manierismo barocco del Seicento stampa sul terreno una sua particolare fisionomia, per cui la geografia appare quasi specchio d'una zona disimpegnata dalle esigenze di base della società partecipe alla costruzione dello stato moderno, anche se d'impronta assolutistica.

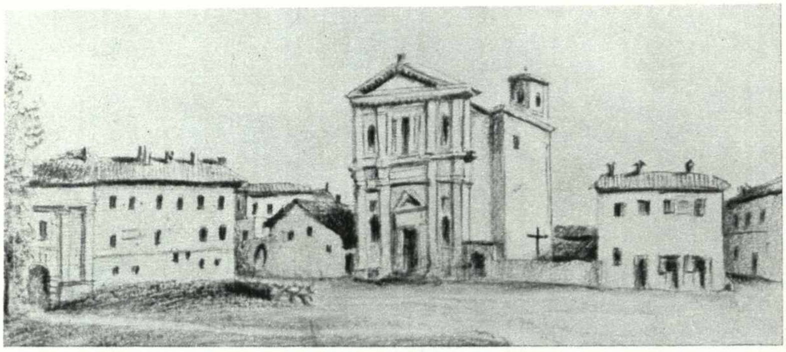
Tuttavia, proprio l'individualità stranamente assunta dalla geografia locale come « insieme di strutture marginali ed integrative, e mai primarie » di siffatto stato forte, d'impronta spagnolesca e gallica, fa sì che qui, più che altrove, si possano studiare le forme d'arte proiettate nel mondo del visibile da una sostanza interiore nella quale la « maniera » determina la liberazione energica della « realtà », d'una attenzione al reale della natura umana crudamente contestante la società conformatasi ideologicamente e conculcante quella parte della stessa società che non segue l'ideologia nuova predominante.

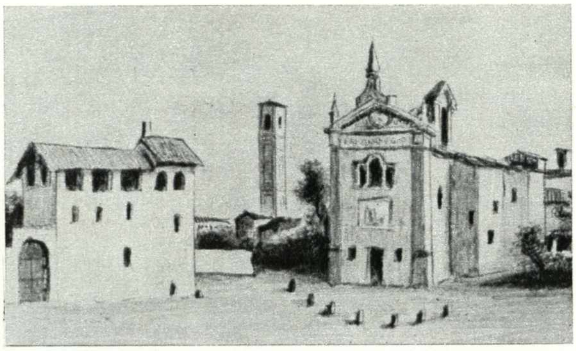
Nella testata:

IV, 1; fig. 1.
Stemma dei Marchesi Doria del Maro di Ciriè.

IV, 1; fig. 2.
I dintorni della Torino barocca incontrati attraversando la Dora verso Altessano e Lanzo.


Borgaro
Superga
LA VENERIE
Maison de Plaisance de Son Altesse Royalle
Altessan
du Vallo
au Tresorier Borgra
au Comte Tredes
Ancien Fort
Lucento au Marquis Tannes
au Comte St George
Briqueterie
la Madeleine
Redoute
Ancien ouvrage
Madone du Pilon
au Marquis Tannes
Cabaret
Briqueterie
CITADELLE
au Tresorier de Madame Royalle
au Comte Verrua
Porporata
Podestra
Carmin
Madame la Duchesse
TURIN


3


4

IV, 1; figg. 3 e 4.
Altessano e Mathi (C. Rovere, 1832-30).

IV, 1; figg. 5 e 6.
San Gillio a Nole (C. Rovere, 1852-42).

IV, 1; figg. 7 e 8.
Caselle e Germagnano (C. Rovere, 1833-40).

IV, 1; fig. 9.
La Confraternita sulla piazza del castello di Caselle.

IV, 1; figg. 10 e 11.
Cafasse e Druent (C. Rovere, 1852-35).

Per convincersene basta aprire e sfogliare il grosso libro della propaganda espansionistica ed unitaria dello stato savoiardo-piemontese del Seicento, il «Theatrum Statuum Celsitudinis Sabaudiae et Pedemontiis», edito ad Amsterdam nel 1681 sull'esempio di altri simili libri editi dal Blaue per altre nazioni. Nell'animo della monarchia dei Savoia, politicamente cosciente del momento storico che si doveva cogliere con energia, contavano in prevalenza le città grosse che si potevano fortificare verso la frontiera allargata, adattandosi a costituire una catena corazzata contro altri stati forti, concorrenti nell'agone europeo. Al centro solamente la metropoli torinese era un cuore fortissimamente blindato da mura bastionate e da una formidabile cittadella costrutta, tra le prime fortificazioni dagli ingegneri militari di Emanuele Filiberto.

Tra le illustrazioni prestigiose del Theatrum, si notano lungo la Stura ben poche tavole.

Queste sono dedicate, non secondo il costume intimidatorio, a sedi di costruzioni dedicate alle opere religiose di maggiore prestigio (l'Eremo Camaldolese di Lanzo: IV, 5) oppure alle sedi di prestigio per i mondani svaghi della nobiltà (Venaria e Ciriè: IV, 2 e IV, 3). E se vi compare qualche tratto di muraglie militaresche, esse sono relitti di opere medioevali senz'alcuna efficienza nella strategia del tempo, ormai maturo alla guerra tra cannone e grande massa muraria.

Perciò il viandante che uscisse da Torino per recarsi nelle valli, non incontrava nulla di monumentale che ricordasse neppure pallidamente la mole stellare dell'Orologi e del Paciotto. Di quest'ultimo era persino stato abbandonato il progetto per la organizzazione fortificatoria di Caselle, non più necessaria nel quadro generale di difesa predetto (III, 3; fig. 2 - IV, 1; fig. 15).

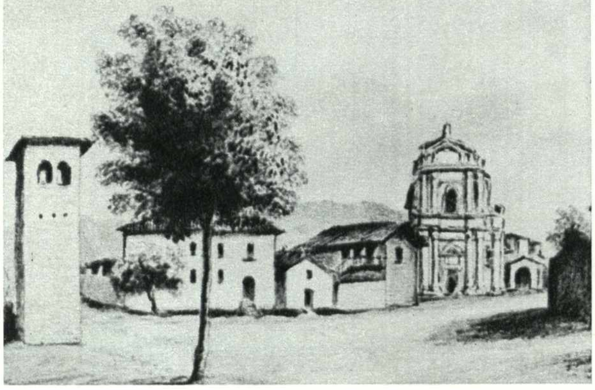
Alle proprie spalle, sulla destra della Porta Palatina da cui s'usciva per gli itinerari settentrionali (IV, 1; fig. 2), lasciava a specchiarsi sulle acque della Dora Riparia il famoso «bastion verde» (1586-1587) nel quale Ascanio Vittozzi stampò tutta la propria verve manieristica, che fu per il Piemonte un grande lievito d'arte.

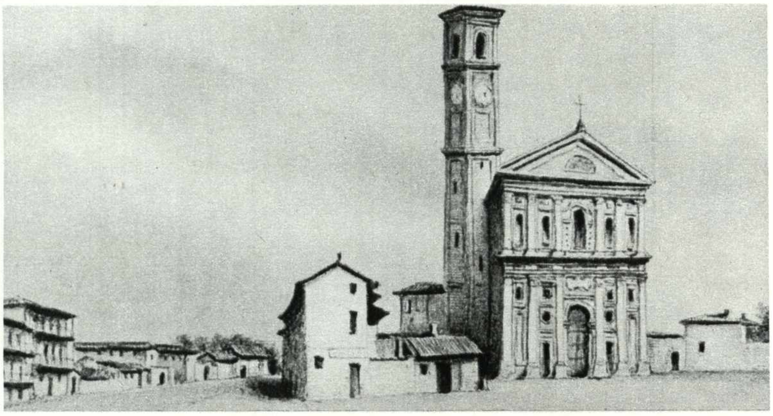
A proposito di quel bastione lo Zuccari suggerì una poetica immagine antropomorfica, intelligentemente riesumata recentemente dal biografo di Vittozzi: «è fabbricato in forma di gran morione o celatone d'uomo d'arme che stia alla veduta per la guardia di tutta l'Italia, nonché della propria città, e sotto questo grand'elmo, che sembra d'havere alzato la visiera con la dimostrazione d'una gratiosa loggietta ove sono figurati tutti i venti. Il pennacchio, o pennone di questo è la cuppoletta e la banderuola che mostra girando i venti che tirano».

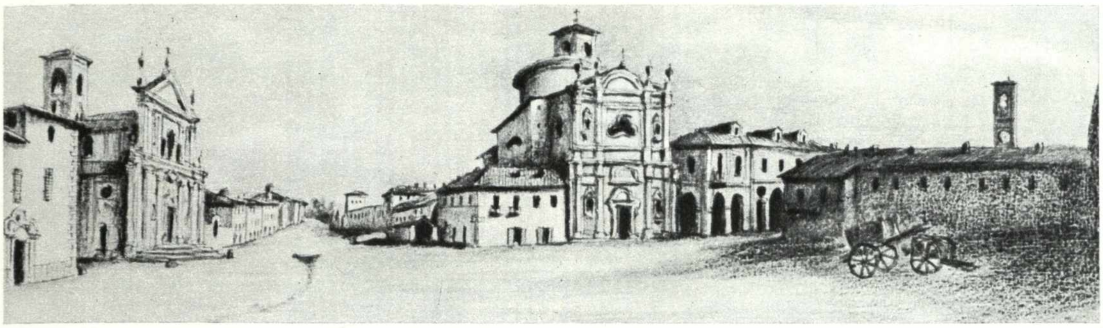
Il gusto del tempo amava che queste figure retoriche si sublimassero in concreta arte.

Financo nell'urbanistica figure emblematiche siffatte si trasformavano in immagini ambientali e geografiche, facendo grande disegno d'arte (IV, 1; fig. 17 - IV, 2; fig. 12).

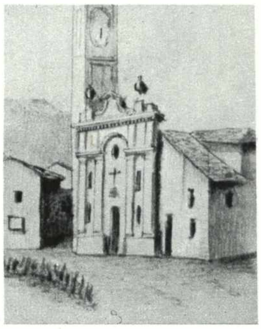
Oramai la gente che lascerà traccia monumentale sulla regione non sono che gli eredi degli iniziatori di quella maniera di «formare senza forma, anzi con forma difforme la vera formalità in apparenza», come voleva Mario Boschini, storico dell'arte intorno alla metà del Seicento; e saranno gli architetti barocchi che avranno più avidamente acquisito il grande bagaglio espressivo manierista.


5


6



7



8

Qui da noi, in modo precipuo, due canavesani assunsero l'alta regìa barocca dell'arte statale, per quasi ottant'anni, facendo urbanistica in modo totale, dal disegno di complesso al disegno di dettaglio.

Allora l'urbanista statale s'occupava di tutto, rimodellava il territorio, allestiva i diapason necessari per il paesaggio e per l'architettura, sceglieva i timbri idonei per la scultura e per la pittura, orchestrava coerentemente ogni altro genere artistico. Urbanista statale fu il predetto Ascanio Vittozzi (1539-1615).

Carlo di Castellamonte (1560-1641) succedette al Vittozzi nel 1615, essendone stato prima collaboratore. Amedeo di Castellamonte (1610-1683) collaborò col padre e gli succedette dal '46.

9

Vittozzi servì i duchi sabaudi Carlo Emanuele I e Vittorio Amedeo I; Carlo di Castellamonte servì Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II; Amedeo di Castellamonte servì Carlo Emanuele II e la Madama Reale Maria Giovanna Battista reggente lo stato durante la minorità di Vittorio Amedeo II.

Il più interessante per l'attività urbanistica e architettonica nella nostra zona è Amedeo di Castellamonte e Cognengo.

Camillo Boggio, canavesano, esalta i due conti architetti quali «di nobile famiglia canavesana». Di tale famiglia ricostruisce la genealogia, rimontando a presunte origini arduiniche ma in realtà fornendo un primo nome documentato intorno al 1173; e fa chiudere l'albero dei Castellamonte con due figlie di Amedeo.

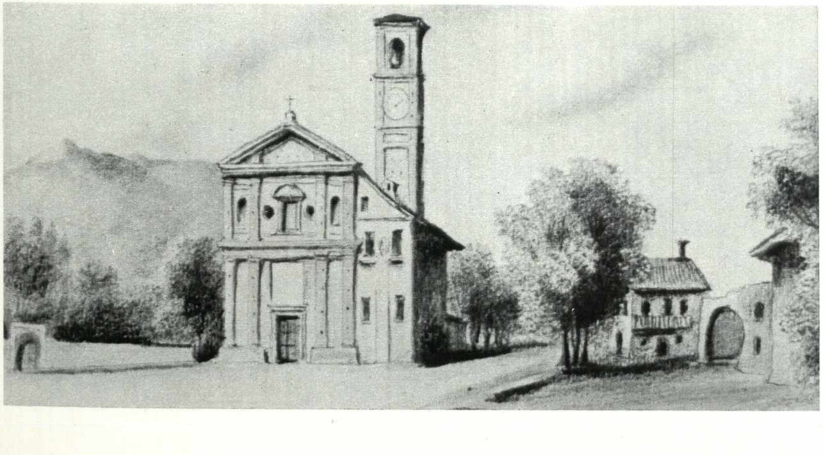
La dedizione di Carlo ed Amedeo al compito sociale e politico dell'urbanistica nell'ambito dello stato assoluto è illimitata, nell'animo dei burocrati e dei militari: tutto fa capo al sovrano che conosce risolve e realizza ogni cosa.

Credo sia un atteggiamento psicologico ed ideologico caratteristico di pochissime regioni europee. In siffatta misura, per cui l'urbanista non ha altro orgoglio che quello d'avere obbedito e di essere stato apprezzato solo dall'alto, forse sta quasi sola la mentalità dei piemontesi, gente esercitata alla continua guerra; come emuli di Pietro Micca, donano la loro personalità ai fini patriottici.

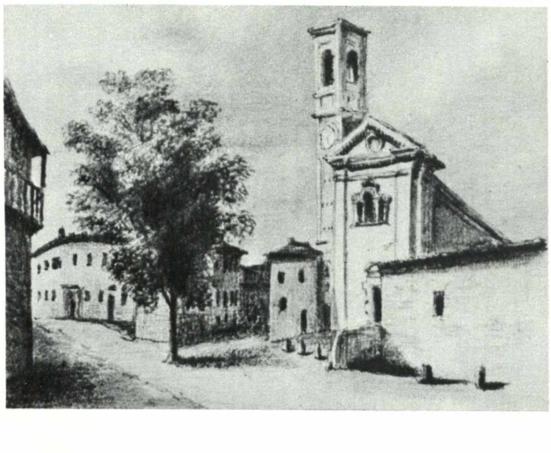
L'ufficio degli «ingegneri ducali» era equiparabile ad un ufficio delle segreterie di stato per l'interno, per l'estero e per la guerra.

Invero basta leggere lo scritto di Amedeo sulla Venaria di cui dirò (IV, 2 e V, 1) per controllare tale rapporto di totale dipendenza dell'ingegnere al duca: «ha toccato à me la sorte di spiegar in dissegno, e di vestire con gli ornamenti dell'Architettura le belle Idee, che hà havuto S.A.R. nella costruzione di quelle fabbriche dal loro principio sino al presente. Poiché ivi non vi è cosa, che non sia stata prodotta dal suo purgatissimo ingegno, e sempre ferace di pellegrine inventioni». Ciò chiarisce tante cose del costume in regime assolutistico, negative e positive.

Negativa, certo, è la constatazione d'un animo non del tutto sincero e libero. «Sperare e tacere» è il consiglio d'un cartiglio decorativo in Venaria Reale ad una ninfa di Diana che pesca con lenza ed amo, ma che lo stesso direttore delle attività artistiche maliziosamente risvolta in

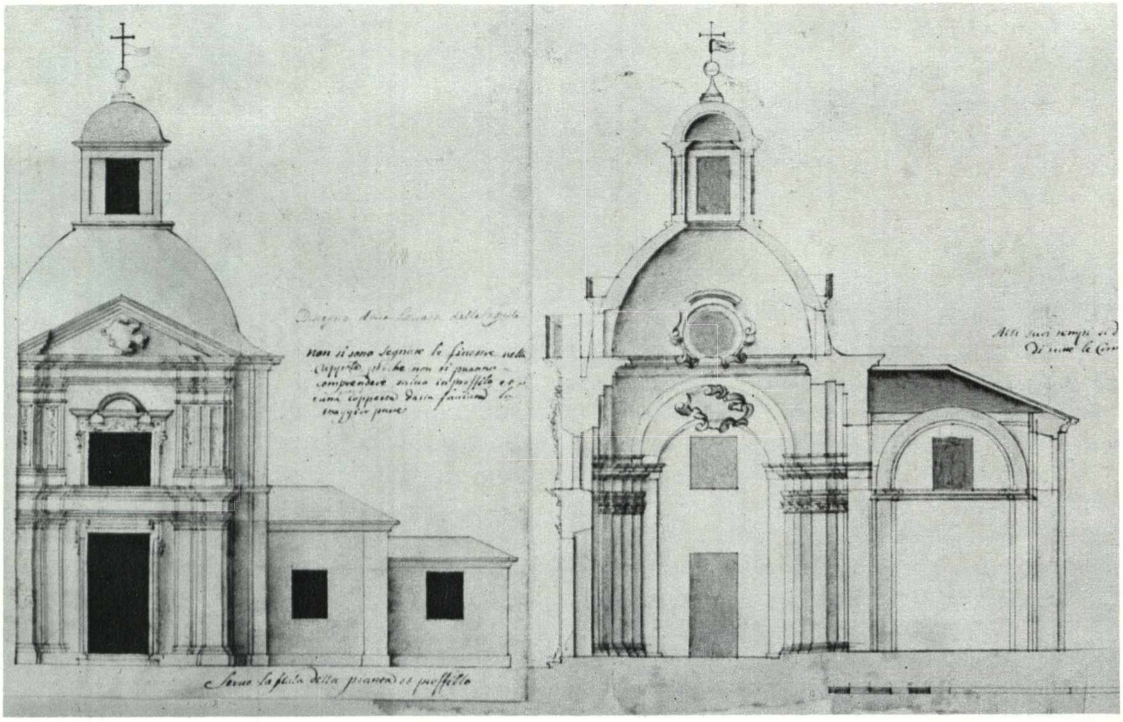


10



11

IV, 1; figg. 12 ÷ 14. Rilievi e progetti di modifiche alla chiesa di S. Giovanni Evangelista in Caselle per far luogo alla strada provinciale (1867-1884).


Non si sono segnate le finestre nella

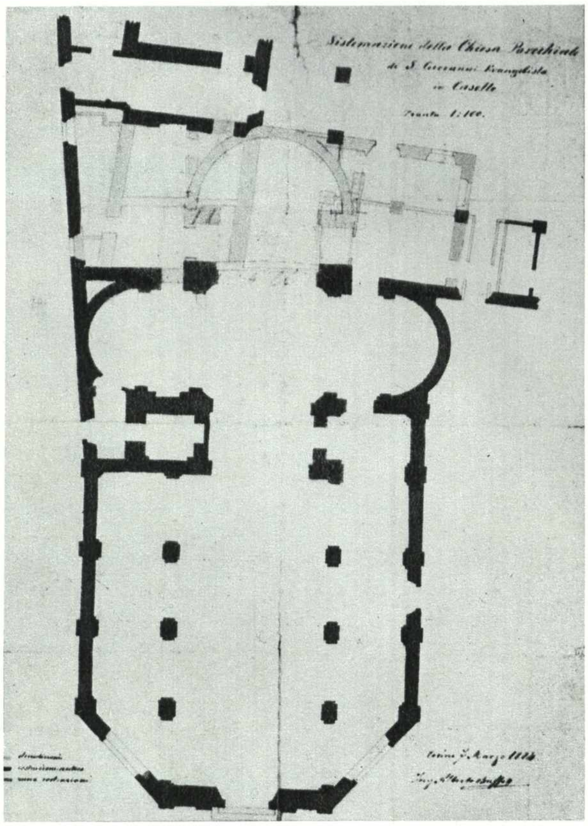
12

accezione etica, attribuendo tale commento ad un forestiero con lui conversante: « Opportuno consiglio non già per pescare Pesci, ma bensì favori nelle Corti de' Grandi ».

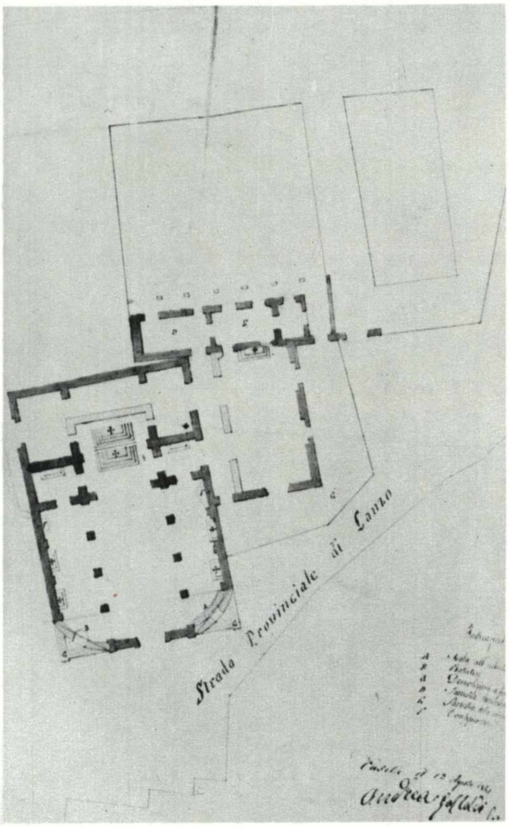
Positiva, anche certamente, è la registrazione d'ottimi risultati artistici per la sicura coordinazione delle idee ai livelli di pianificazione e di esecuzione; cioè ottimo è il metodo realizzato tanto nella formatività quanto nella operatività. L'autoformatività si realizza in un ambito non solo personale, ma bensì collegiale.

Ho già fatto notare che la cosa che anima di simpatia ed ammirazione l'innovatore metodo castellamontiano, come modo di progettazione urbanistica, è la continua rispondenza del disegno urbano e di quello estraurbano.

L'architettura della città castellamontiana è una trovata solidissima nella cultura urbanistica, che ha solo riscontro nell'analogo procedimento dei realizzatori delle città medioevali: ha vinto su

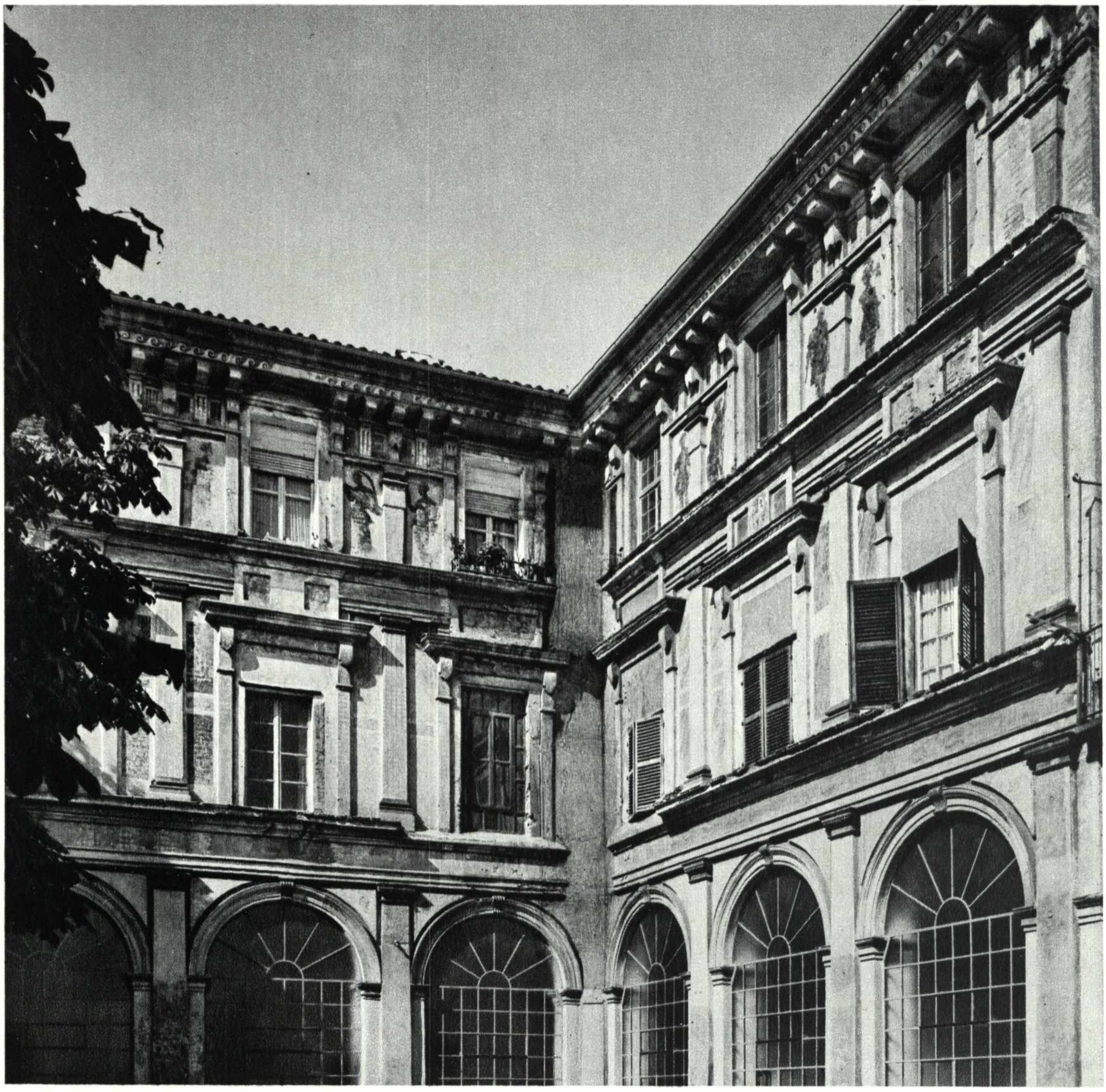

Sistemazione della Chiesa Parrocchiale
di S. Giovanni Evangelista
in Caselle
Scala 1:100.

13


Strada Provinciale di Lanzo

14

IV, 1; fig. 15.
Facciate su cortile nel castello dei Savoia-Carignano in Caselle (sec. XVII). Si vede uno stemma del nascente ramo dinastico, il quale possedeva ed usava maggiormente la casa venatoria «Carignana», prossima alla Stura, opera dell'architetto luganese Maurizio Vanelli (1626).



tante altre proposte per la praticità; ha vinto anche sopra le indicazioni guariniane per una architettura urbana a carattere più cosmopolita e più grandioso.

La stessa prosa trattatistica di Guarino Guarini (1624-1683) rivela sempre un orgoglioso compiacimento della propria genialità individuale; e le sue architetture sono ognora punti singolari della scena cittadina.

L'architettura del paesaggio esterno castellamontiano, invece, è contemporaneamente proiezione della città nella campagna e proiezione della geografia esterna idealizzata nella topografia locale.

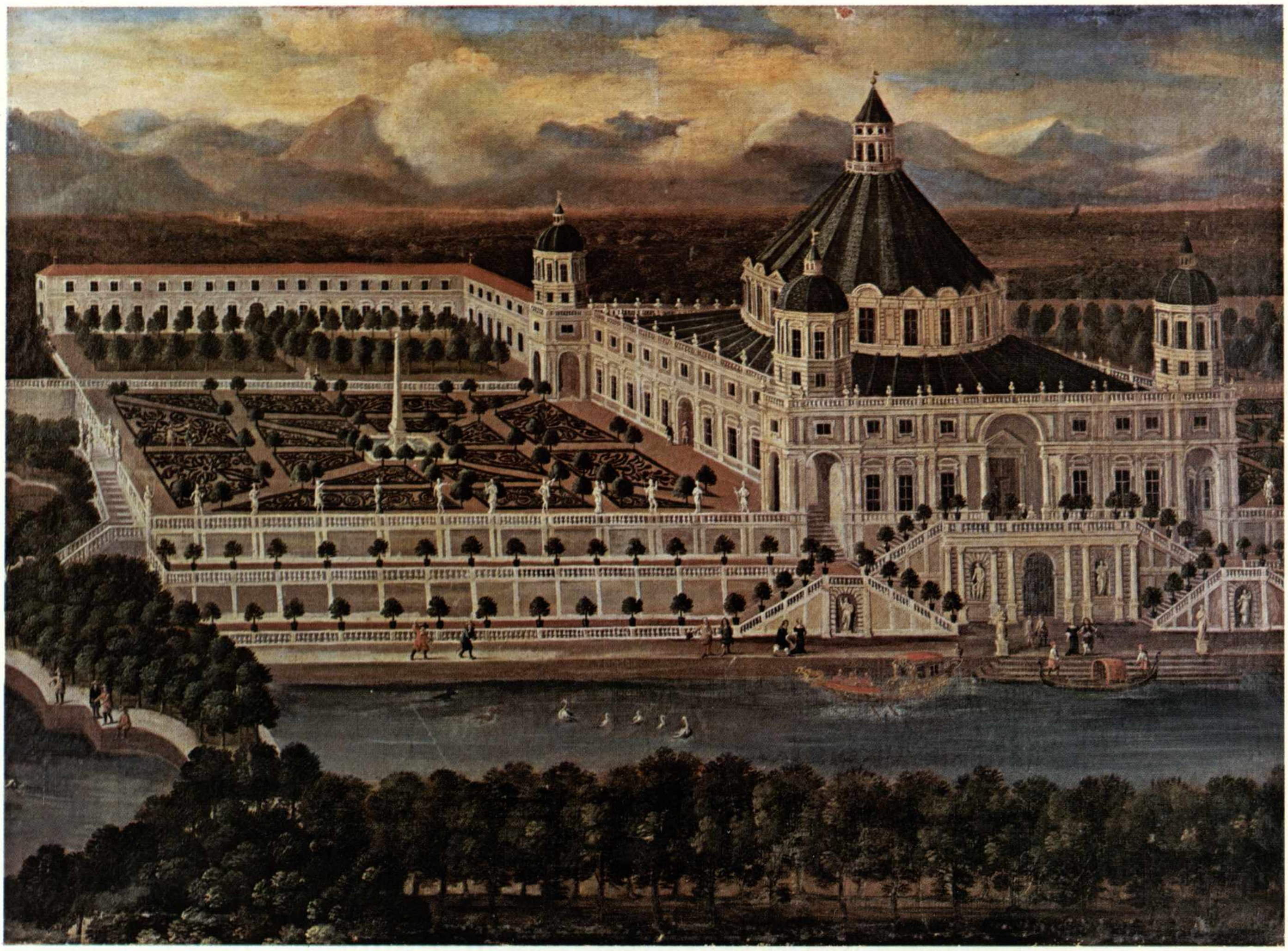
Il paesaggio s'articola in grossi insiemi di forme geometriche accostate in snodi a cerniera bene visibili e bene controllabili con la mente. Tali cerniere sono come capisaldi della triangolazione viaria che ricama l'esterno campestre, civilizzandolo, e rendendolo non più opera della natura selvaggia ma architettura nella quale l'uomo cerca quelle perfette matematiche simmetrie nelle quali il pensiero filosofico e la religione ritrovano l'Autore del creato.

Vien fatto di pensare contemporaneamente a Cartesio ed a Pascal; ma l'ordinamento matematizzante, per così dire, tiene conto dei fattori costitutivi del mondo sociale con le sue proprie esigenze organizzative pianificabili, almeno come il governo regio le desidera paternalisticamente.

Una dimostrazione della «obligatione al tutto» d'ogni elemento costituente è nelle commosse e liriche tre pagine, da 94 a 97, scritte da Amedeo di Castellamonte in occasione della morte del suo sovrano Carlo Emanuele II, «nella più fervente tenerezza d'affetto verso i suoi Sudditi, mentre era tutto intento con l'introduttione di varij negotij, e dell'arti più belle à procurar loro il commodo, e a mantener loro la pace. Nella maggiore accuratezza dell'assicuramento de' suoi Stati, mentre ne andava chiudendo le Frontiere con fortezze reali, provvedendole anche d'ogni abbondante quantità d'Armi, e d'Artiglierie. Nella maggiore sua gloria dell'accrescimento, e abbellimento di questa sua Augusta Metropoli, che vedeva à gran passi andarsi avvanzando nelle militari e civili fabbriche alla sua perfettione».

Nelle tre pagine anzidette l'architetto elenca le opere che si continueranno negli anni della reggenza di Madama Reale Maria Giovanna Battista, e sono quasi tutte proprie opere. Come quasi

IV, 1; fig. 16.
Stemma del cardinale Maurizio di Savoia Commendatario di San Benigno di Fruttuaria, c. 1630 (Museo Civico - Torino).



IV, 1; fig. 17.
Veduta dimostrativa del Regio Parco, tra Dora, Po e Stura. Quadro ad olio della metà del Seicento (Palazzina di Stupinigi, Ordine Mauriziano).

tutte opere di sua mano o di sua ispirazione, benché generosamente attribuite al principe, sono quelle altre elencate tra le pagine 85 e 92 nell'intento di glorificare la politica edilizia del principato.

Convinto che in uno stato occorrano due «virtù», la «Fortezza» e la «Magnificenza», egli collabora specialmente rafforzando tale «Magnificenza in quella parte che ha per fine l'Eternità, l'Utilità e il Decoro, ed ha per oggetto le Fabbriche, quali con la Mole loro rendono immortale il Nome degli Edificatori, con la costruzione, utilità à Popoli, e con la proportione, e Simetria, ornamento, e decoro alle Città».

Il carattere del decoro nuovo del paesaggio lo si può conoscere per esempio effettuando una sortita da Torino, nei dintorni, con la scorta di quanto Amedeo dice a pag. 2 a giustificazione dell'abbandono del carattere arcaico (od anche solo dell'archiviazione del gusto fuori moda delle generazioni appena uscite di scena). Due cagioni hanno consigliato il principe sabaudo a costruire una sede venatoria ad Altessano superiore nella parte settentrionale del territorio torinese. «La prima può essere l'Amore, che naturalmente ognuno porta sempre maggiore à propri parti, che à quelli delli altri: tanto più, che chiamandosi queste fabbriche di piacere, devono essere del proprio e non dell'altrui piacere. Volendo tuttavia ad imitazione de suoi Reali Antenati fabbricare ancor lui il suo Palazzo non vi restava che questa parte di mezza notte, non occupata per compire un'intera Corona di delitie a quest'Augusta Città di Torino...» ... infatti si vedeva già «il superbo Castello di Rivoli fabbricato dal Duca Carlo Emanuele Primo suo Avo, à mezzo giorno il delitioso Mirafiori del Duca Emanuel Filiberto suo Bisavo, a levante il vago ed ameno Valentino dal Duca Vittorio Amedeo suo Padre, e tra l'uno, e l'altro la gran mole del Castello di Moncalieri, e poco più a basso sopra il Colle la Vigna, fabbriche della Gran Cristina sua Madre; indi accostandosi alla mezza notte la fabbrica, e il gran Parco de Cervi del medemo Carlo Emanuel Primo. Si che... non vi restava altro che questa parte a mezza notte senza la propria delitia, in maniera che, chi sarà partito dal sudetto Castello di Rivoli, e facendo il giro tra questi Palazzi tra loro distanti poco più di tre miglia Italiane per uguali intervalli havrà nella Venaria Reale compito il viaggio d'una giusta giornata fra delitie de boschi, fra Magnificenza di fabbriche, fra amenità di fontane, di Allee e di Giardini: cosa veramente rara e non osservata in altri Paesi d'Italia». Non si capisce perché Amedeo di Castellamonte nel suo scritto passi tanto velocemente ed incompiutamente sulla zona storica tra

Dora e Stura ov'era ancora efficiente e prestigioso il citato « Parco dei Cervi ». Era il « Regio Parco » o « Viboccone », famoso nelle storie letterarie perché per molto tempo si credette che quivi Torquato Tasso, ospite di Carlo Emanuele ma soprattutto amico degli Estensi di Lanzo (V, 3) abbia attinto ispirazioni per i suoi « Giardini d'Armida ». Ci si basava sulle informazioni d'una lettera apocrifa attribuitagli. Comunque contribuiva anche il fatto che il Regio Parco si trovasse sulla strada tra Torino ed il feudo dato da Emanuele Filiberto allo sposo della propria figlia Maria, natagli da Laura Crevola fuori nozze. A Lanzo gli Estensi avevano dimora (I, 7), oltre che a Torino, nella casa notissima detta « del Tasso ».

La marchesa Maria d'Este-Lanzo sarebbe quella gentile creatura che Carracha ritrattò (IV, 1; fig. 18) e alla quale il poeta ferrarese dedicò una deliziosa canzonetta, in occasione che la vide danzare con altre quattro gentildonne. Torquato paragona le cinque danzatrici ad altrettante stelle; ma Maria rassomiglierebbe ad Espero:

« Vattene, canzonetta, e fra le cinque
rimira la più bella:
a Lei t'inchina reverente ancella ».

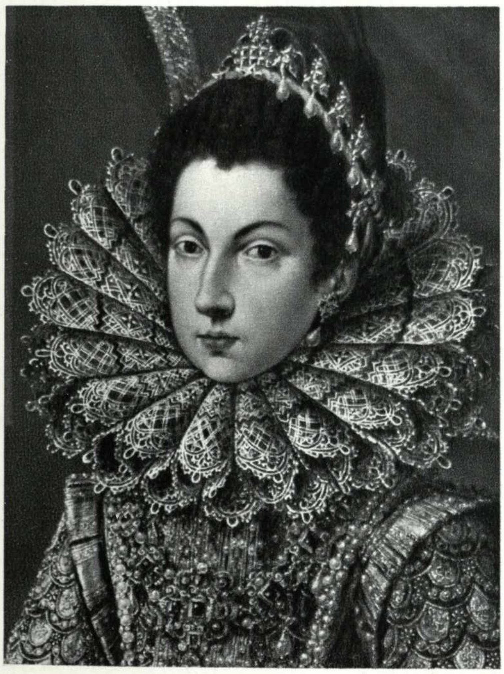
La « fabbrica », ossia castello di delizia, non era affatto irrilevante, né dimensionalmente, né architettonicamente. La grandiosità risulta incisa nel Theatrum Sabaudiae ed in un quadro ad olio andato a finire a Stupinigi (IV, 1; fig. 17). L'importanza monumentale del Viboccone deriva da quattro motivi: è una delle prime documentazioni delle tipologie barocche di delizie; sarebbe nata da un suggerimento di Andrea Palladio ad Emanuele Filiberto (ipotesi sostenuta da Zorzi); sarebbe stata ampliata da Ascanio Vittozzi (secondo Carboneri); sintetizzerebbe i modi castellamontiani della prima maniera. Tutte quattro le vicende sono state risistemate nitidamente da Tamburini, descrivendo la cappella del Beato Amedeo entro la Manifattura dei Tabacchi che ne ha preso il posto, su progetto Ferroggio, dopo la distruzione avvenuta con la battaglia di Torino del 1706.

Dell'atmosfera palladiana che il Seicento ed il Settecento hanno totalmente cancellato, resta un riverbero nello sfondo di quel delizioso ritratto collettivo dei figli e della vedova di Vittorio Amedeo I (IV, 1; fig. 19). Altri spunti dal Palladio furono visti nel tracciato iniziale del Valentino e debbono cogliersi nella casa vercellese descritta da Torquato Tasso « di nuovo fabbricata » con due « scale doppie » esterne ne « Il padre di famiglia ».

Erano tempi di curiosità e di vigore rinnovativo in tutta Europa, come bene è descritto nelle « Historiettes » di Tallement des Réaux, a proposito di quell'Hôtel Rambouillet progettato dalla stessa padrona ai margini della corte di Enrico IV e della « Reine Margot », una de' Medici. La Rambouillet nasceva dal patriziato veneto.

Le giustificazioni climatologiche prodotte da Amedeo sono da additare alla novella scienza ecologica per l'equilibrio delle informazioni geoidrologiche connesse alla flora ed alla fauna della zona nord di Torino per la scelta di quei tratti del territorio extraurbano da destinare a venarie perché a tessitura rarefatta. Tali lembi partecipano alla vita dinamica e stupefacente di un immenso ricamo che fa da tappeto di piattaforma continua delle Alpi; sono sorgente senza fine della invenzione artistica, inesauribile perché capace di produrre senza pause la fantasticheria formale della più alta qualità (IV, 2; fig. 12). Comunque possa venire interpretata la confessione contenuta nel passo trascritto – e potrebbe venire tacciata di incompiutezza perché non ricorda Millefonti ed altri capisaldi della « distribuzione de rilassi » a Stupinigi, a Casanova, a Trana, a Lucento ed in altre disponibili sedi dei cortigiani ospitali, come a Ciriè (IV, 3) – essa resta un documento psicologico specialmente nei riguardi dell'applicazione pratica di quegli attributi vitruviani, dei quali si dimostrava utilizzatore. Interessa in particolare modo la funzionalità.

IV, 1; fig. 18.
Maria di Savoia, sposa di Filippo d'Este marchese di Lanzo, ritrattata da Giovanni Carracha, 1577-1580.

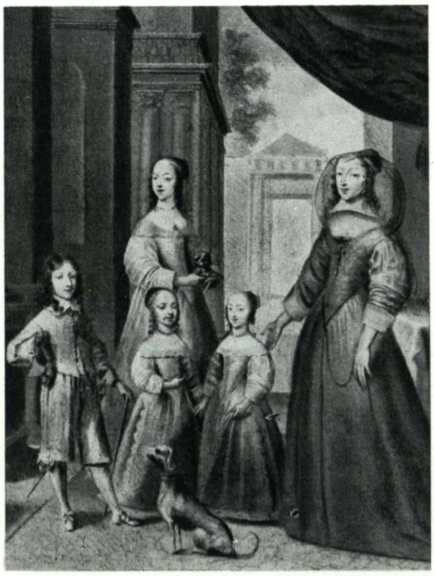


Vitruvio, antico trattatista latino, propriamente la chiamava utilità: « Utilitas ratio, emendata, et fine impeditione usu locorum dispositio, et ad regiones sui cuisque generis apta, et commoda distributio ».

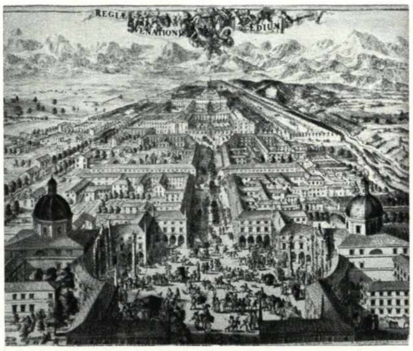
L'architetto era per il principe più che un artista un « Maestro di Cerimonia » ed un « Intendente » all'organico della società che si doveva sistemare sul territorio e quindi anche nelle dimore. Forse con tale intendimento il duca predilesse gli architetti d'origine aristocratica o elevati per affermazione di principio al rango nobiliare.

Il cosiddetto « ingegnere ducale » (e successivamente reale) era una specie di regista per specialissime coreografie e scenografie innervate nella vita sociale dei sudditi. Pianificava la sistemazione della gente e le cose più varie, ma tutte ritenute importanti, in strutture urbanistiche.

I due registi Carlo ed Amedeo di Castellamonte stettero dunque, per un privilegio conquistato coi meriti delle capacità, sul piano più alto della piramide sociale quali direttori di coordinate estrinsecazioni delle molteplici arti coralmente armonizzate.



19



20

IV, 1; fig. 19.
Cristina di Francia con i figli di Vittorio Amedeo I: Carlo Emanuele, Ludovica, Violante e Adelaide (Palazzo Madama, Torino).

IV, 1; fig. 20.
Veduta a volo d'uccello della villa e del castello di Venaria, ch'è nel «Theatrum Sabaudiae».

Che l'urbanistica e l'architettura, quale suprema gerarchia delle arti architettoniche fosse la regina delle arti belle, i due nobili canavesani vollero dimostrare disegnando in modo totale il pianoro torinese e canavesano come se fosse un immenso giardino fatto per il compiacimento degli occhi e la felicità di quella popolazione alla quale credettero d'appartenere ancora nonostante il sangue bleu; e tuttavia ormai immemore dell'esistenziale bellezza della tessitura delle preesistenze arcaiche e medioevali, non più sentite come accumulazioni di beni patrimoniali ancora fruibili.

Dispiaceva ormai come un arredo tarlato e fuori uso l'Altessano Superiore antica: «era una picciola Villa, e mal composta fabbricata con strade ritorte, con Case basse, e rusticali».

Si ambiva, all'opposto, cartesianamente «abbellir anco la Villa, levando non solo dal terreno la sterilità, riducendolo con la diligenza atta à produrre ogni sorte di amenità, e di delitie, ma dalle Case anco la rustichezza con riformarle in Palazzi, e dal nome proprio la rozzezza» (IV, 1; fig. 20).

Ci si industriava con ogni mezzo economico e giuridico a realizzare la «longhissima strada» «fabbricata con ugual, e uniforme simetria di Palazzi»... «d'una ben ordinata Città». Ad attrezzare l'abitato di servizi sociali «à spese di S.A.R. come un giuoco di palla à corda; un hosteria con tutte le comodità desiderabili per li passaggieri, un gran corpo di fabbrica con scuderie, carrozziere, cortile, e camere» (IV, 1; fig. 25).

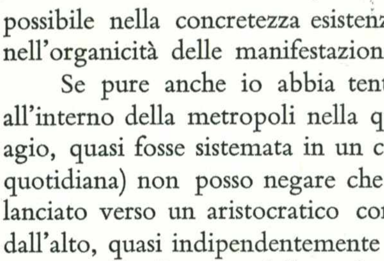
La qualità della regìa scelta dai Castellamonte, con prevalente sottolineatura della «Magnificentia» del tempo barocco, ha talora esasperato il giudizio storico che su di essi può venire fatto odiernamente mediante inadeguati parametri critici, per cui l'arte ufficiale di corte sia stata dirottata troppo energicamente verso un distaccato suo modo d'essere. Si taccia cioè questo atteggiamento d'essere manieristico, autonomo ed estetizzante, immemore ed anzi ostile dell'altro modo possibile nella concretezza esistenziale di progresso civile attento a quella realtà ch'è nelle origini e nell'organicità delle manifestazioni quotidiane e spontanee della gente comune.

Se pure anche io abbia tentato un capovolgimento delle tradizionali interpretazioni (almeno all'interno della metropoli nella quale la gente collaborante alla vita della capitale si sentiva a suo agio, quasi fosse sistemata in un contenitore funzionale del modo ordinato e gerarchico dell'azione quotidiana) non posso negare che il grande fascinoso disegno extraurbano dei Castellamonte è sbilanciato verso un aristocratico concepimento del mondo, come materiale da rimodellare sempre dall'alto, quasi indipendentemente dalla sua informale struttura preesistente ed esistenzialmente evolventesi sulla direttrice della realtà democratica. La quale tesi della realtà intende salire dalla base a contribuire nella stesura d'un discorso che tenga conto delle esigenze tanto della lingua quanto del dialetto.

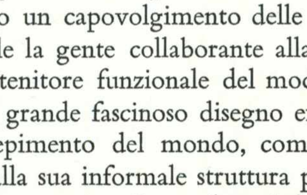
Proprio a Venaria e dintorni, s'esaspera, in accezione quasi teatralmente didattica, la contrapposizione tra lingua di corte e dialetto popolare, rimasta qui perlopiù non risolta.

Subito, in questo capitolo dimostrerò tale didattica con esempi urbanistico architettonici; poi in altra parte dell'antologia farò constatare con mano tale contrasto attraverso il modo di dipingere dei pittori, ufficialmente aderenti alla arcadia classicistica oppure clandestinamente partecipi alla realistica volgarità dei bamboccianti (V, 1 e V, 2). Farò toccare palmarmente l'alternativa anche attraverso i segni apparentemente più astratti dell'architettura, musica solidificata di tanti contenuti (V, 6).

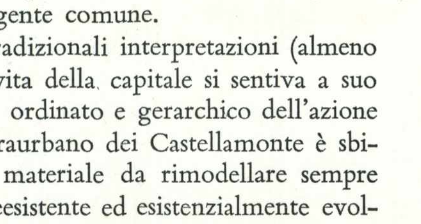
IV, 1; figg. 21 ÷ 30.
Particolari architettonici e scultorei per il palazzo, per la cittadina e per il parco (dal libro dell'architetto Amedeo di Castellamonte).



21



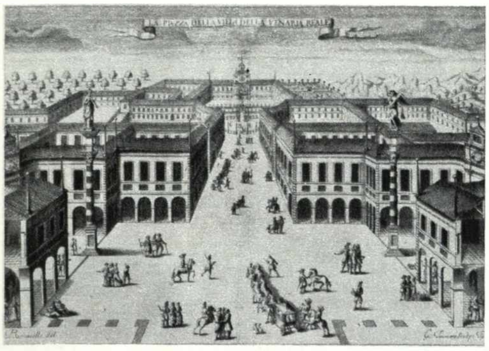
22



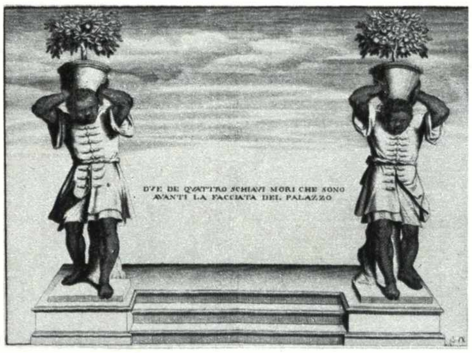
23

HERCOLE COLOSSO

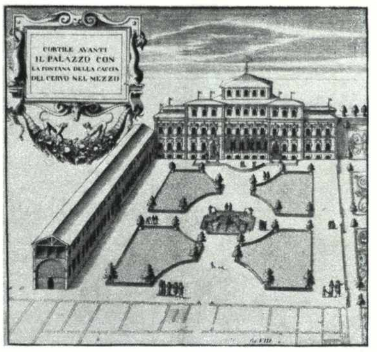
24


25

LA PIAZZA DELLA VILLA DELLA VENARIA REALE


26

DVE DE QVATTRO SCHIAVI MORI CHE SONO AVANTI LA FACCIATA DEL PALAZZO


27

CORTILE AVANTI IL PALAZZO CON LA FONTANA DELLA CACCIA DEL CERVO NEL MEZZO

Per rimanere nell'ambito urbanistico-architettonico basti dare un'occhiata alle gustose vignette disegnate da Clemente Rovere (conservate inedite alla Deputazione di Storia Patria) nei paesi del quadrilatero tra Dora Baltea ed Orco. Vedendole insieme, in una carrellata compendiosa, si assiste allo spettacolo della contrastante cultura della corte e del borgo rurale. Esiste una cesura in due di quei paesi i quali non poterono venire totalmente riplasmati in forme barocche, sostitutive di quelle romaniche e gotiche preesistenti.

Tale doppia « facies », la rurale arcaica e la aulica barocca è costante strutturale delle predette vignette disegnate dal vero tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo scorso.

L'atmosfera ambientale zoppa rimarrà immota sino alla civiltà dei consumi, che la frantumerà ricomponendone banalmente i frammenti (IV, 1; figg. 3 ÷ 11).

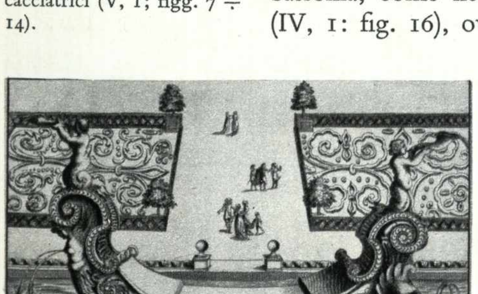
Stavano quasi a contatto di gomito case rustiche sguernite e la magniloquente facciata della chiesa parrocchiale, nello stile castellamontiano o nei successivi suoi surrogati. Trionfava un solo monumento importante tra la diffusa indigenza apparente. Così ad Altessano inferiore, a Druent, a Mathi, a Germagnano, a Nole, a Cafasse. A Caselle sono due o tre le castellamontiane architetture (IV, 1; figg. 7 e 9) che emergono dai tetti delle casupole. A San Gillio (IV, 1; fig. 5) lo stesso spirito sarà applicato anche in pieno Settecento, come in tant'altre borgate toccate dalla stravagante incongeniale sontuosità del rococò.

Oltre le due parrocchie sulla piazza dirimpetto al castello, a Caselle, la chiesa di San Giovanni, quella ove fu accolta la suppellettile dei Serviti con la pala chivassese (III, 3), sarebbe da studiare nella sua evoluzione d'ingrandimento all'epoca barocca e neoclassica e nella sua mutilazione chirurgica ad opera degli ingegneri stradali ottocenteschi (VIII, 4). Di questi sconquassi, che anticipano quelli incolti dei giorni nostri, sono importanti documentazioni nell'archivio della parrocchia stessa di San Giovanni, accanto al Municipio prestigiosamente rimodellato (IV, 1; figg. 12 ÷ 14).

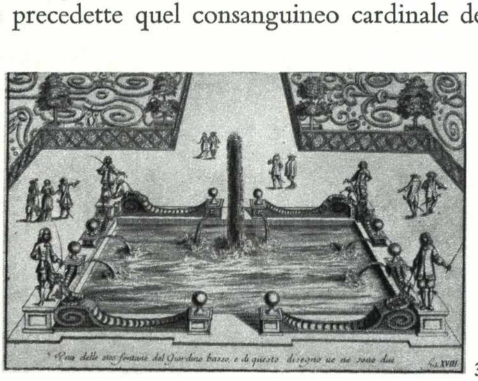
In Caselle quasi affatto inosservato è il castello. È certamente architettura castellamontiana, che dovrò esplorare quando ne avrò tempo, da datare attorno agli anni Settanta-Ottanta. Assomiglia nella struttura del coronamento al Castello di Vinovo; e come quello dovette essere eseguito da architetti ducali, dato che erano sedi di famiglie laterali dei Savoia; qui l'ultrogenito Tomaso di Carignano fu investito di Caselle col titolo marchionale. Quello vinoviano fu dei Romagnano, poi dei Della Rovere e quando questi ultimi s'estinsero, nel '68, fu infeudato da Vittorio Amedeo II a Carlo Francesco delle Lanze, curioso gentiluomo questi, che finse d'esser padre di un alto prelato comparente nell'albero genealogico sabaudo quale Abate della vicina Fruttuaria (VI, 2).

A Vinovo, come a Caselle, l'ultimo piano dal quale aggetta la « pantalera » ornamentale, si configura costituito da una serie di serliane accostate; le più alte lesene sono svasate in basso (IV, 1; fig. 9). Sotto gli architravi rettilinei stanno grandi figure affrescate (IV, 1; fig. 15). A Caselle si notano ancora gli stemmi dei Carignano dipinti sopra quelle trabeazioni di finestra sostenute da curiosi capitelli rostrati: nei blasoni s'impennano araldici cavallucci e leoncini di Westfalia e di Sassonia, come nelle insegne del Cardinale Maurizio che fu Abate commendatario di Fruttuaria (IV, 1: fig. 16), ove precedette quel consanguineo cardinale delle Lanze, cui prima feci cenno.

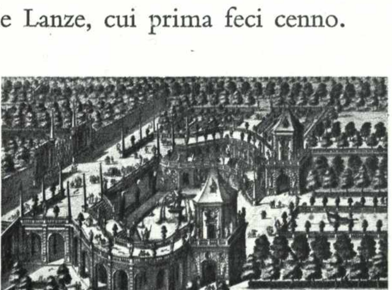
Nelle pagine seguenti :
IV, 2; figg. 1 ÷ 11. Illustrazioni incise da G. Tasniere per il libro di Amedeo di Castellamonte sulla Venaria: il salone di Diana e le scene di caccia del ciclo inferiore delle decorazioni. Il ciclo superiore contempla le principesse cacciatrici (V, 1; figg. 7 ÷ 14).

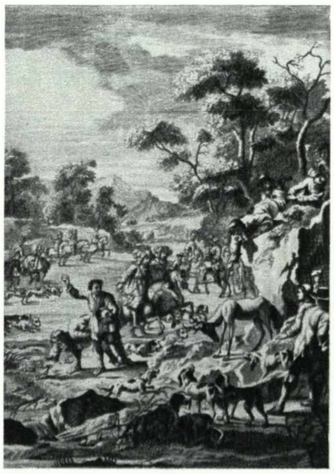

28

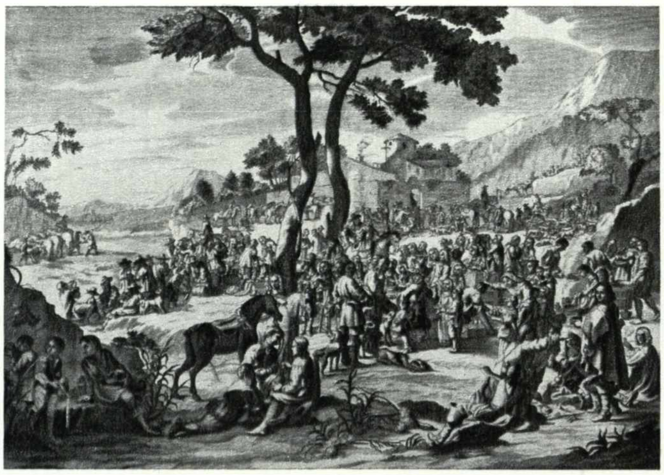
Vna delle otto fontane del Giardino basso, e di questo disegno ue ne sono due ne Canali, che trauersano detto Giardino
fig. XVII

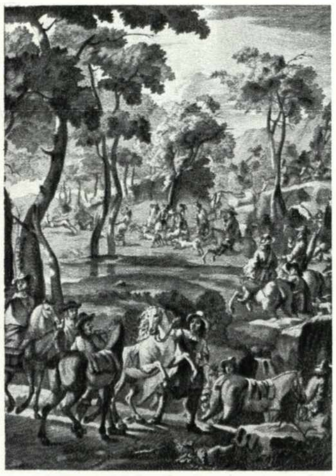

29

Vna delle otto fontane del Giardino basso, e di questo disegno ue ne sono due
fig. XVIII


30


1


2


3

Programmi territoriali per cerimoniale e caccia intorno alla Ceronda, in Altessano Superiore. IV, 2

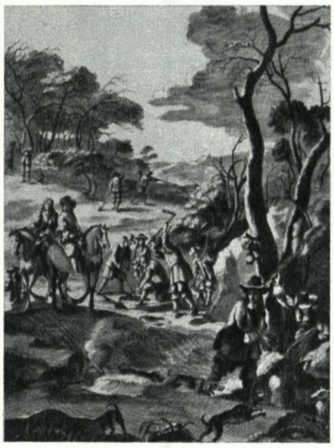
Nello stato assoluto, dunque, secondo l'interpretazione testé data (IV, 1), ogni atto viene pianificato in una ben precisa finalizzazione specialistica. Ad ogni epoca, secondo la stessa lettura critica, la specializzazione degli atti impegnativi del governo viene a cambiare in relazione agli strumenti necessari e possibili. Differenti qualità di specializzazione vengono a determinare diversificati cerimoniali e distribuzioni architettoniche.

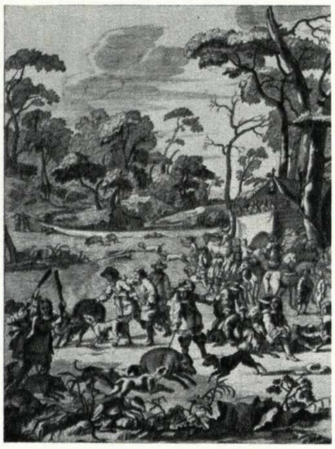
Tale è la premessa necessaria per comprendere l'esigenza della collocazione vicino alla confluenza della Ceronda nella Stura di una statale attrezzatura capace di soddisfare alle esigenze di incontri a livello europeo di gente di governo. Per la diplomazia agevolmente si adattava, nello spirito del tempo, una residenza nominativamente venatoria.

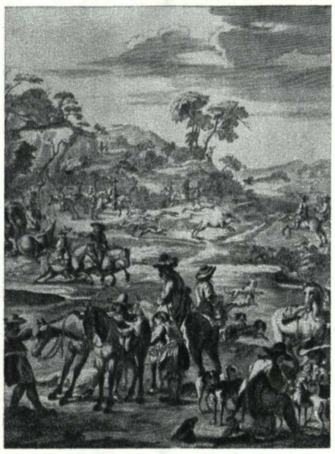
Parigi provvide con la propria Versaille; Torino destinò allo scopo le «Regiae Venationes Aedium» che figurano anche nel «Theatrum Statuum Regiae Celsitudini Sabaudiae et Pedemontii Ducis» del 1682 (IV, 1; fig. 20).

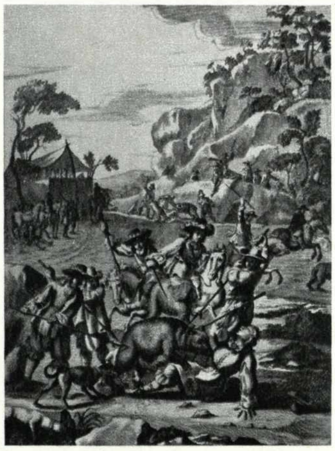
Per Parigi era stato consultato Bernini, ma i suoi consigli non furono seguiti: per Torino la prima idea progettuale di una sede acconcia per metà cittadina («villa») e per l'altra metà palazzo di delizie («Palazzo di piacere e caccia») fu inviata a Roma allo stesso Bernini nel 1661, dopo una discussa stesura tra il '58 ed il '59.

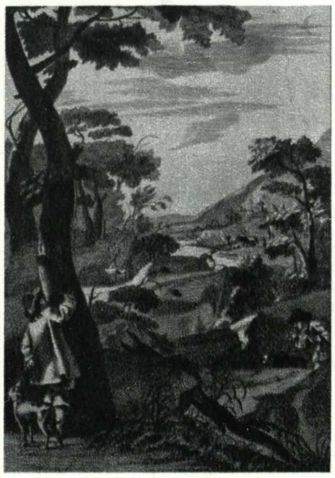
Infatti si trattava di mettere a fuoco uno «standard» dell'urbanistica europea ch'era, tra l'altro, anche finanziaria-

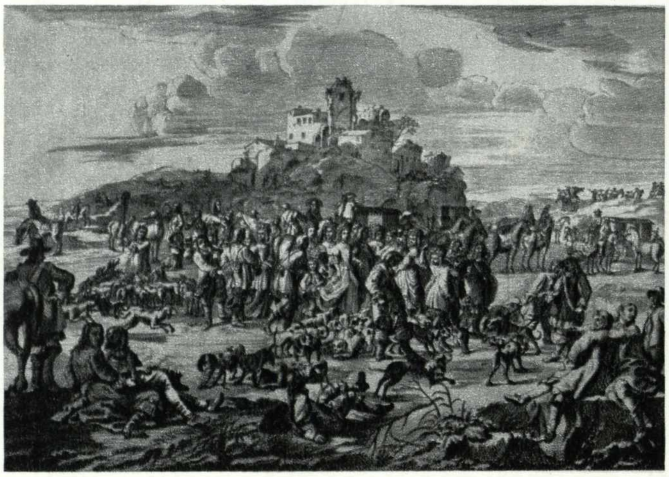

4

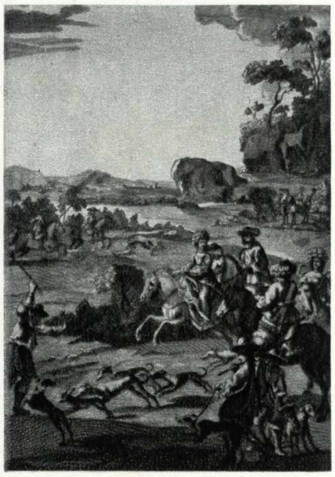

5

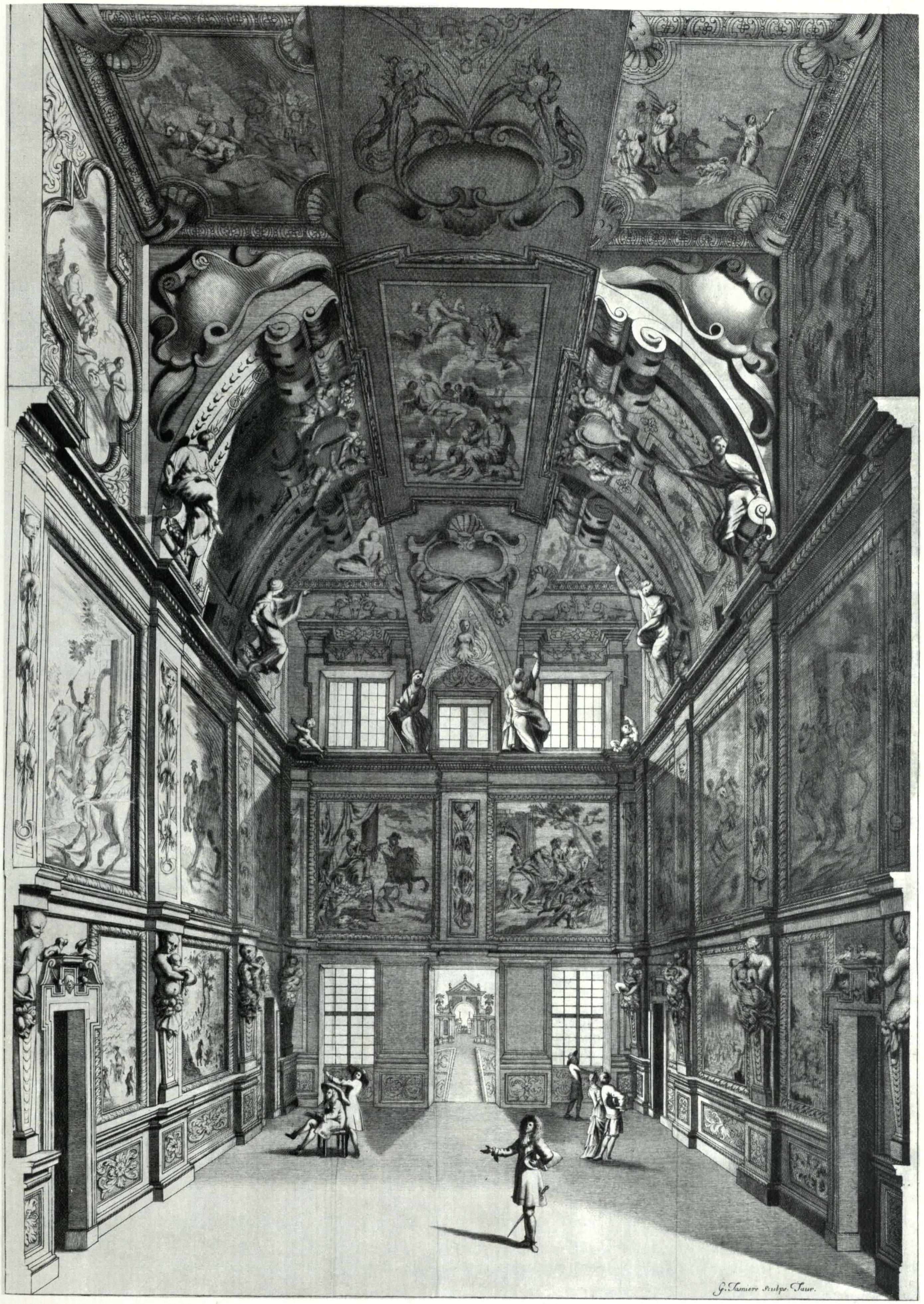

6


7

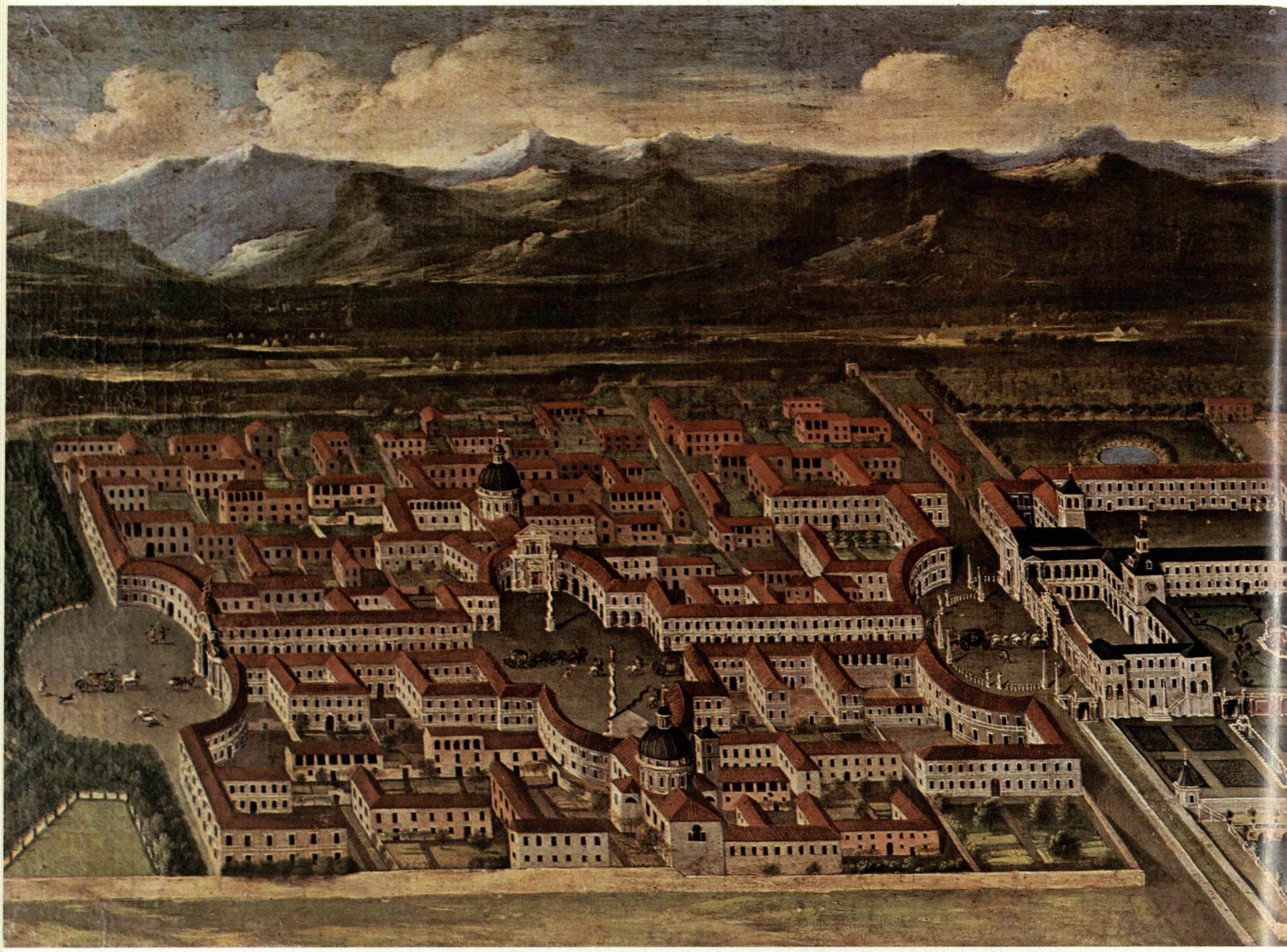

8


9


10


G. Tasniere sculps. Taur.

11



12

mente molto impegnativo. Si trattava d'una speciale inusitata tipologia. Si realizzava una grossa ambizione professionale per l'estensore dell'architettura.

Non deve quindi stupire la presunzione di insegnare qualcosa anche alle altre nazioni la quale spinse Carlo Emanuele II ad autorizzare Amedeo di Castellamonte a redigere il libro, di cui ho già discorso, sotto forma di dialogo dell'architetto piemontese con il più celebre Francesco Bernini.

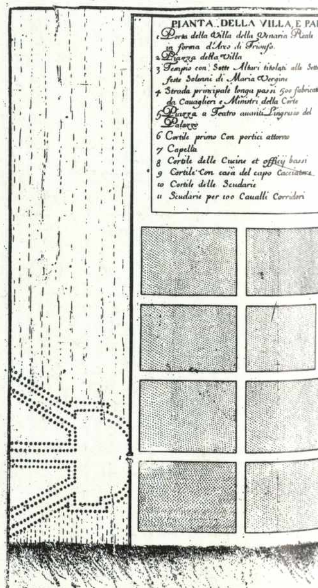
Se la tipologia delle venarie era di pungente interesse e di attualità per la pratica urbanistica nel Seicento, non meno interessante ed attuale fu per il Settecento. Leggere Venaria, serve a leggere Stupinigi (VI, 1).

La descrizione castellamontiana della planimetria indica la destinazione del borgo o «villa» posto avanti al palazzo principesco: per allineare lungo la strada principale i «fabbricati dei Cavaglieri e dei Ministri di Corte», con concetto opposto a quello suggerito da Filippo Juvarra per Stupinigi, ove la «Palazzina di caccia» sarà preceduta da una parata di cascinali e servizi per la gente residente in sito, mentre gli alloggi dei nobili cortigiani, degli ospiti e dei principi regali formeranno il gruppo edilizio meraviglioso che tutto il mondo conosce (VII, 3; fig. 3).

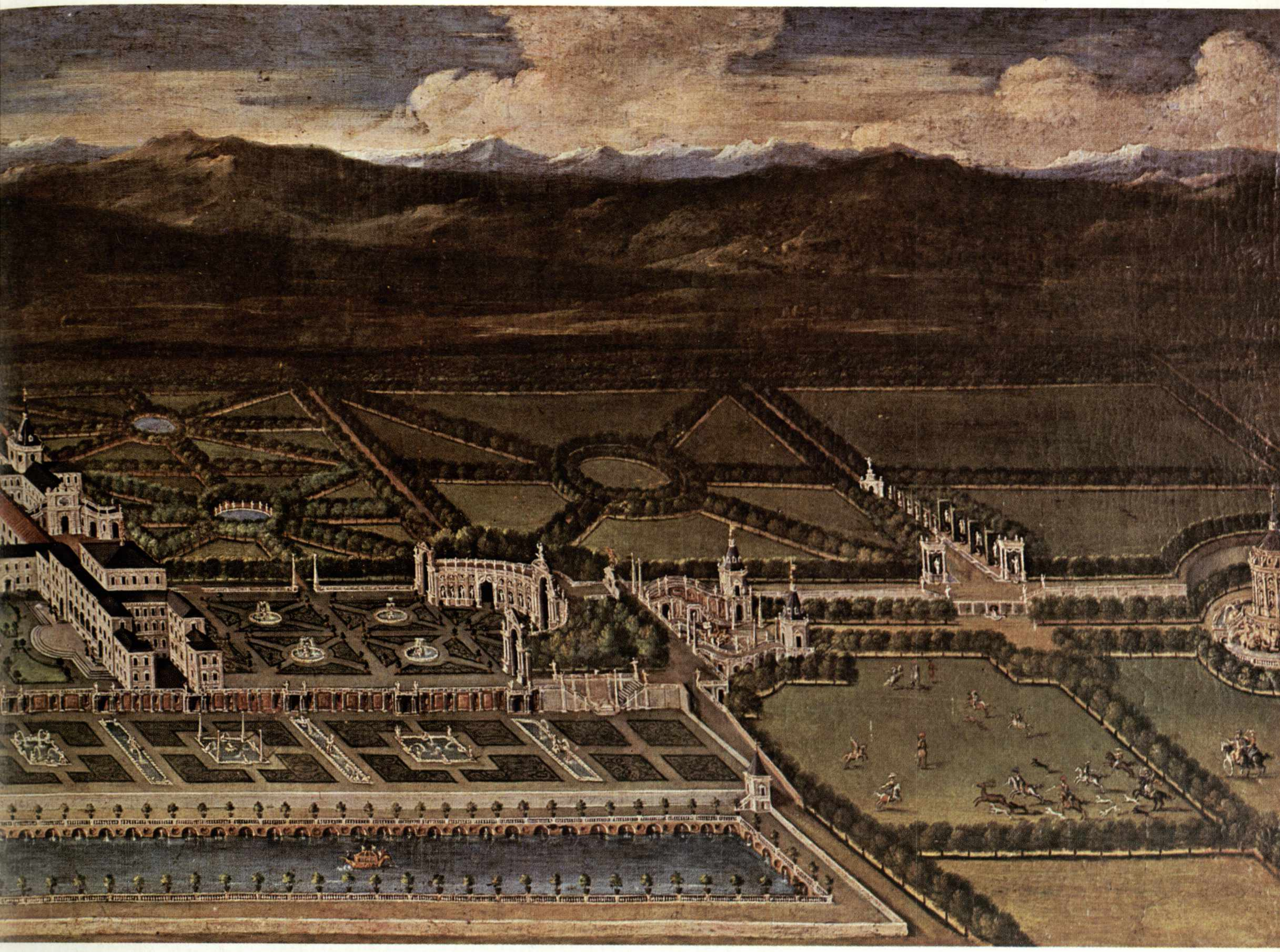
Juvarra non teme di fare architettura da mostrare nella grande prospettiva ufficiale con le stalle, i canili, le fagianiere, le fattorie dell'azienda agricola che tiene vivente la terra.

Castellamonte invece defila alla vista siffatte cose un po' meschine, anche se poi le fa visitare parendogli che sia chic mostrare il meccanismo della grande impresa.

Ambedue le sedi venatorie, la secentesca e la settecentesca, hanno in comune l'idea di sfruttare una grande sala di convegno e festeggiamento in fondo ad una strada e trapassarla con un itinerario che immette nei giardini, nel parco e nei boschi. La grande sala è come una immensa tenda stabile, dagli usi molteplici, ma soprattutto da considerare quale tempio di riti mondani, laicamente e paganamente dedicati alla caccia (IV, 2; figg. 12 e 13 e IV, 2; figg. 1 ÷ 11).

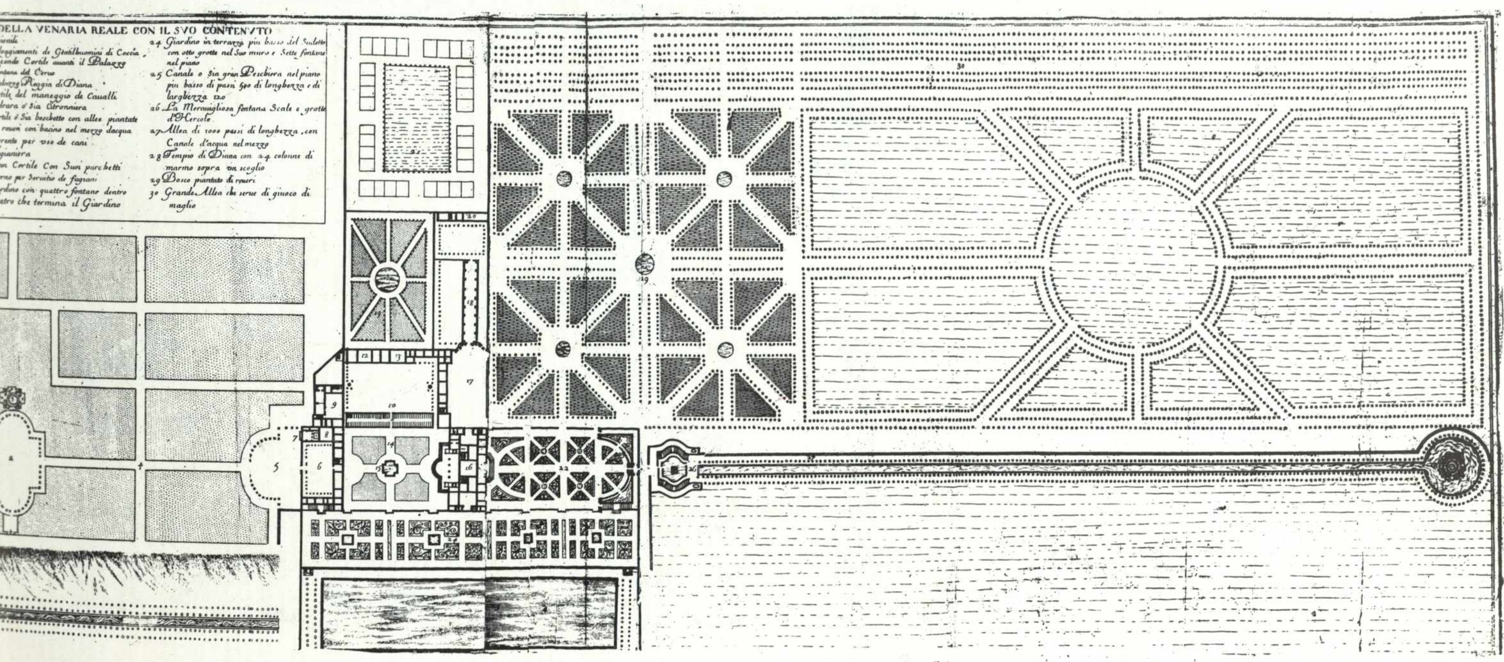

PIANTA DELLA VILLA, E PA
1 Porta della Villa della Venaria Reale
in forma d'Arco di Trionfo.
2 Piazza della Villa
3 Tempio con Sette Altari titolati alle Sett
feste Solenni di Maria Vergine
4 Strada principale longa passi 500 fabricat
da Cavaglieri e Ministri della Corte
5 Piazza a Teatro avanti l'ingresso del
Palazzo
6 Cortile primo Con portici attorno
7 Capella
8 Cortile delle Cucine et officij bassi
9 Cortile Con casa del capo Cacciatore
10 Cortile delle Scudarie
11 Scudarie per 100 Cavalli Corridori

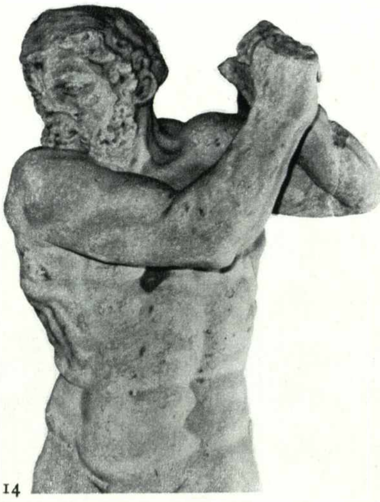
13



IV, 2; fig. 12.
Veduta dimostrativa della «villa», del «palazzo di piacere e caccia» di Venaria Reale. Quadro ad olio della metà del Seicento (La Mandria, March. Medici del Vascello).

IV, 2; fig. 13.
Pianta dimostrativa di Venaria con indicazioni delle parti costitutive (dal libro di Amedeo di Castellamonte, 1672-79).


DELLA VENARIA REALE CON IL SVO CONTENVTO
ienili
loggiamenti de Gentilbuomini di Coccia
conde Cortile auanti il Palazzo
ntana del Ceruo
lazzo Reggia di Diana
tile del maneggio de Caualli
drara ó Sia Citronniera
rtile ó Sia boschetto con allee piantate
rouen con bacino nel mezzo dacqua
rente per vso de cani
gianiera
in Cortile Con Suoi parchetti
rno per Seruitio de fagiani
rdino con quattro fontane dentro
atro che termina il Giardino
24 Giardino in terrazza piu basso del Suoletto con otto grotte nel Suo muro e Sette fontane nel piano
25 Canale o Sia gran Peschiera nel piano piu basso di passi 500 di longhezza e di larghezza 120
26 La Merauigliosa fontana Scale e grotte d'Hercole
27 Allea di 1000 passi di longhezza, con Canale d'acqua nel mezzo
28 Tempio di Diana con 24 colonne di marmo sopra vn scoglio
29 Bosco piantato di roueri
30 Grande Allea che serue di giuoco di maglio
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
12
13
17
18
19
22
30



14

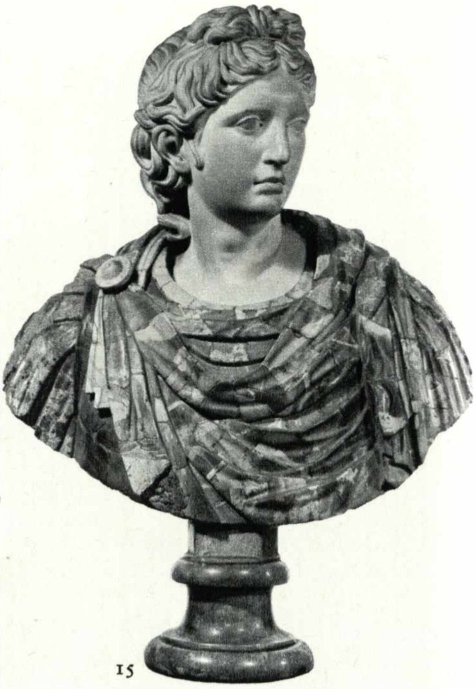
IV, 2; figg. 14 e 15. « Statua d'Ercole » proveniente dal parco di Venaria (1669-71) di Bernardo Falconi e « Busto femminile » policromo di altro plasticatore ticinese a corte.

Qui a Venaria, i principi regnanti stessi e gli aristocratici ospiti, illustri e stranieri, recitavano la parte delle deità venatorie. La loro reggia era detta « la reggia di Diana ».

Nel padiglione, o sala baricentrica dell'edificio principesco, tutta la didascalia e tutta la iconografia parlava di Diana, anche se metaforicamente s'alludesse ai mortali anfitrioni ed ospiti. Guai a ignorare la mitologia greca e latina, anche se le pitture e le sculture s'atteggiassero cortesemente e con pietà per gli ignoranti a fungere da fumetti sunteggiatori della cultura classica necessaria!

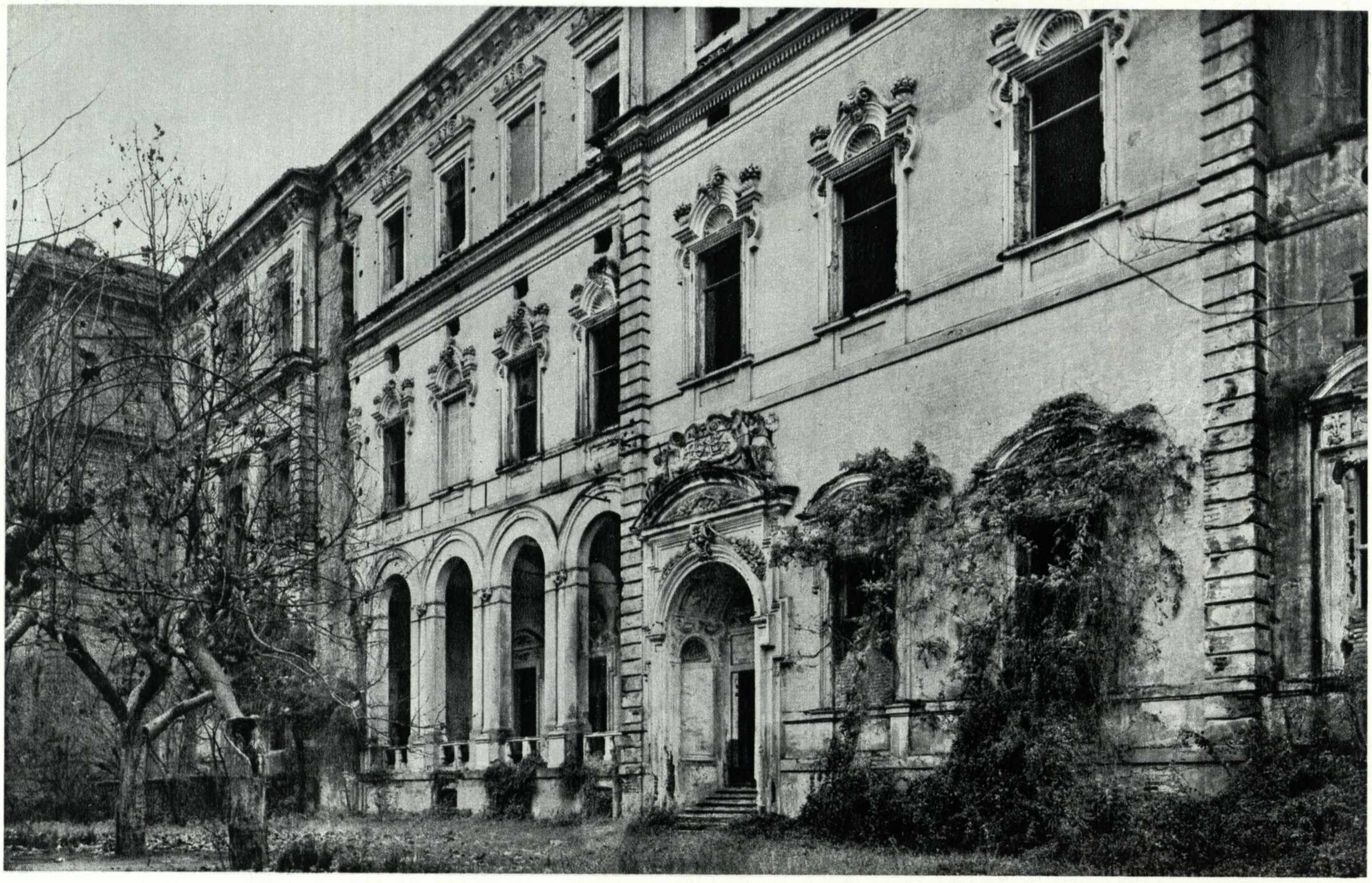
Sullo spunto di Callimaco (« Venationum maximum imperium cape ») una scritta ricordava che Giove aveva accondisceso al desiderio della figlia Diana di dedicarsi nubile alla caccia: « Delle Caccie ti dono il Sommo Impero » (IV, 2; fig. 26); altri pretesti rievocatori venivano offerti da Ovidio, da Virgilio e da altri autori attentissimamente studiati da Emanuele Tesauro ed adattati per servire al principe, all'architetto, ai pittori, agli scultori, ai quadraturisti, ai giardinieri, ai fontanieri, ai cacciatori, ai musicanti e cantori ed a tutta la gente che avesse orecchi ed occhi istruiti per lo strano cerimoniale melodrammatico da usare, varcato che si fosse l'arco d'ingresso della sede venatoria.

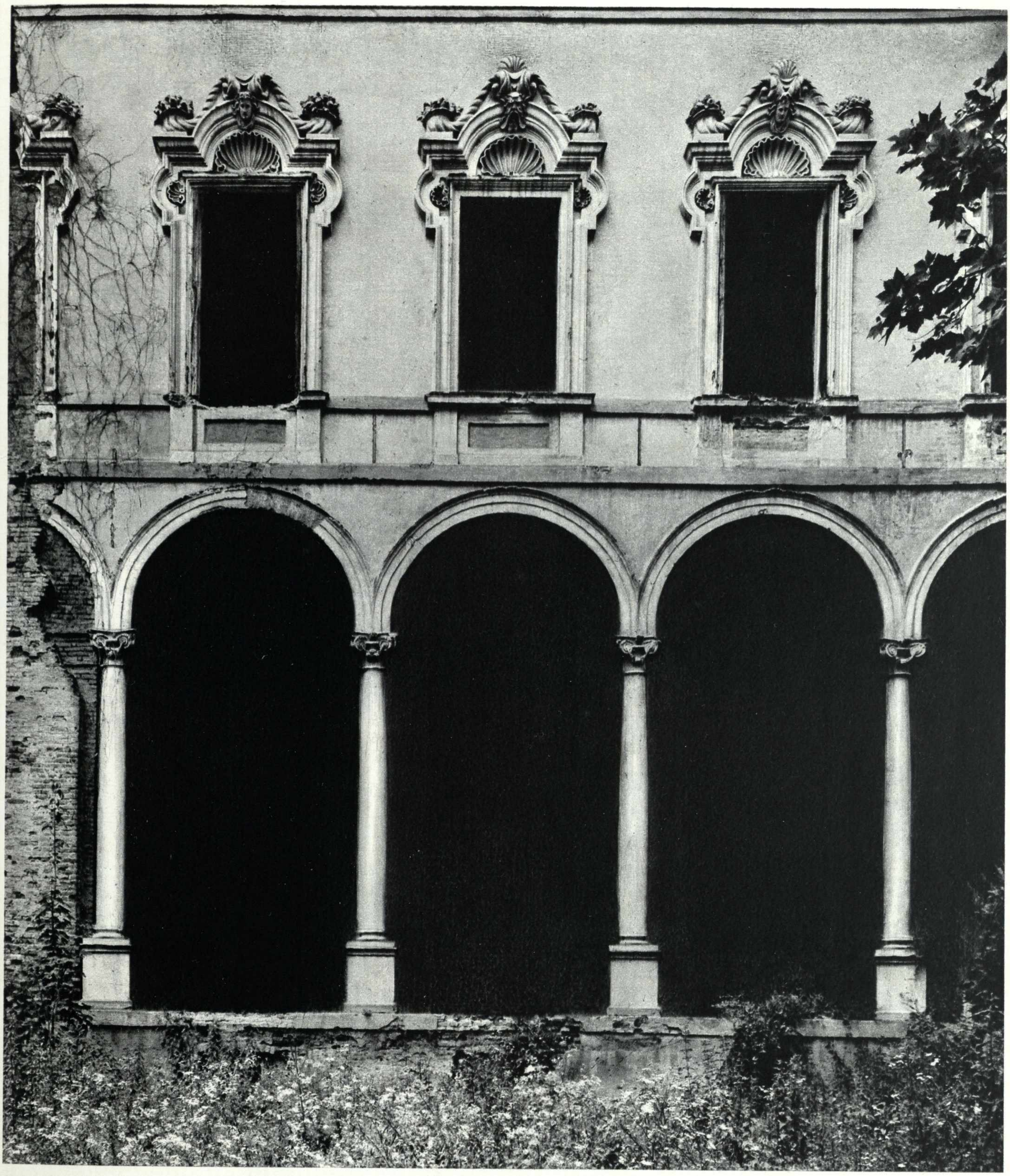
Dal 1655 al 1670 si seguono ben cinque edizioni d'un « vademecum », quello tesauriano, indispensabile per leggere e capire tutto quel cifrato allusivo linguaggio d'arte: « Inscriptiones, quotquot reperiri potuerant opera et diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi » stampato coi tipi di Bartolomeo Zappata in Torino.



15

IV, 2; fig. 16. L'attuale condizione della Reggia di Diana, più volte riplasmata (VI, 1) e devastata.





IV, 2; fig. 17.
Struttura iniziale dell'architettura castellamontiana della «Reggia di Diana» a Venaria Reale (fotografia ritoccata dimostrativamente).

Intendeva costituire mentore e istruttore pratico il nostro Amedeo, il quale era anche più facilmente consultabile perché scriveva in italiano (anche se allobrogico...), mentre le scritte sui muri ch'erano tutte italiane, erano state tradotte in latino (e rese ostiche ai cacciatori e cavalleggeri...) dell'infaticabile Panealbo, «primo Lettore di Ragion Civile in questa Università di Torino». Dirò altrove (IV, 4; IV, 5) che cosa significò per il costume civile del Piemonte questa grammaticale mitologia. Per ora vediamone gli aspetti positivi.

Ringraziando la cura conservativa dei marchesi Medici del Vascello, proprietari attuali della Mandria che fu un'espansione del parco della Venaria (VII, 8), possiamo ancora oggi ammirare il complesso castellamontiano, vivo come ieri prima della rimanipolazione garoviana e juvarriana, in un quadro ad olio (IV, 2; fig. 12) pieno di spirito e tuttavia fedele al disegno comparso sul « Theatrum Sabaudiae Ducis » (IV, 1; fig. 19). In più, rispetto all'incisione, si contempla l'arco delle Alpi interessato tra gli imbocchi delle valli di Susa e d'Aosta.

La nevosa catena alpina, ripresa da est ad ovest, curiosamente trasferita a fare da fondale al paese di Venaria e al parco, orientati ovest-est, mette in imbarazzo chi ama non considerare le libertà dei mestieranti mobilitati dall'organizzazione documentarista e propagandistica.

L'asse stradale, che fa da spina dorsale della « Villa », era interrotto a metà da una piazza ovale tipicamente castellamontiana e notissima per le due chiese fronteggiantisi e per le due altre colonne sormontate dalle due figure dell'Annunciazione (IV, 1; fig. 20 e VI, 1; fig. 25).

Tale via assiale sboccava avanti alla reggia in una « piazza a teatro », cioè in un piazzale ad esedra tipico come quello con cui terminava la castellamontiana contrada di Po a Torino verso la porta guariniana di levante (più tardi però s'aggiunse anche verso Torino una seconda esedra rivolta a chi veniva a Venaria dalla capitale, come si vede a pagg. 162 e 163 confrontando le figure).

Oltre la Reggia di Diana, come già detto, l'asse proseguiva e si trasformava in una strada canale alberata, « allea » navigabile tesa tra la « fontana d'Ercole » (IV, 2; fig. 24) ed il « Tempio di Diana » (IV, 2; figg. 21 ÷ 25), due padiglioni o « moli » sui quali si concentrarono grandi artificiosi mezzi di stupore barocco, dalle solite pitture e sculture di celebri artisti di qualità ai mezzucci che oggi diremmo « kitsch » dei mosaici di conchiglie e madreperle (del frate marsigliese Tadeo di Santa Teresa) oppure i gagliardi giochi d'acqua e di rumori tartarei (artificiosamente creati con ingegnosi mantici alla moda nordica) per creare « nobile confusione » e « vago e dilettevole Caos ».

A settentrione degli edifici, stava la « gran peschiera », lago rettangolare, sul quale si specchiavano giardini all'italiana. A meridione, innestandosi in un cortile al fianco della Reggia di Diana, si collocavano la citroniera, i canili, le scuderie, le fagianere ed alloggiamenti per « gentiluomini di caccia » e « cacciatori ».

La zona cintata di mezzogiorno costituiva una zona di svago molteplice, con giardini, vialoni, rotonde, prati, roseti, « Laberinti di folti Carpani » ed una « Grande allea che serve al gioco di maglio ».

La parte di riserva per cacciare e galoppare scendeva però verso la capitale sino alla Saffarona presso Lucento; ma l'esercizio venatorio più divertente poteva spingersi verso Lanzo ed oltre nelle valli alte, come dirò (V, 1).

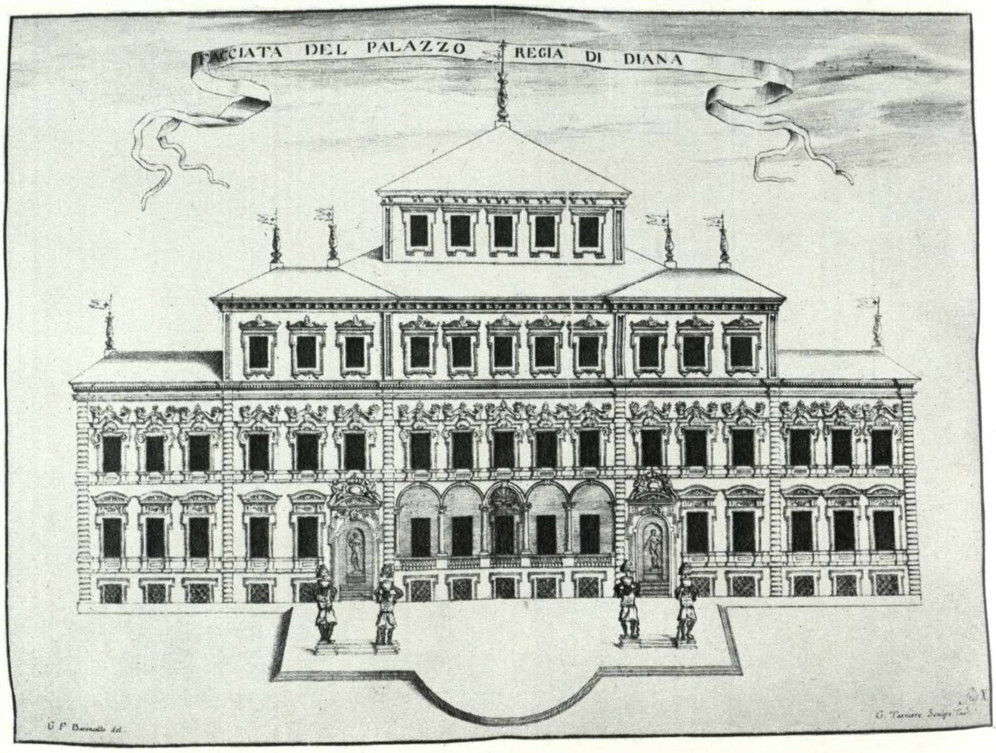
Non è difficile scorgere nel quadro, forse di mano d'un bambocciante comandato di forza a cose dimostrative dell'architettura (V, 2), lo stile urbanistico di Amedeo, il quale, dopo la morte del padre Carlo, aveva approfondito la tematica paterna ponendosi a confronto con la cultura romana borrominiana e berniniana, irrobustendosi assai sino a concepire la contrada di Po che ricorda nella testata ad esedra questa via maestra di Venaria. È noto che successivamente lo stile guariniano darà un'altra sferzata tonificante alla indole burocratica del secondo Castellamonte.

Amedeo diventerà festoso, a suo modo, come nel palazzo Lascaris e in questa Reggia di Diana, le quali architetture ricorrono ad una sovraccarica riquadratura fatta di ornamenti che sembrano addobbi da parata con cornucopie e gualdrappe. L'ambiente giocoso mise così in subbuglio le facciate piuttosto vignolesche del canavesano (IV, 2; figg. 16 e 17 e IV, 2; fig. 18).

D'altra parte tutto ciò che si faceva dentro al parco e dentro il paese sembrava voler eludere l'impegno morale e civico.

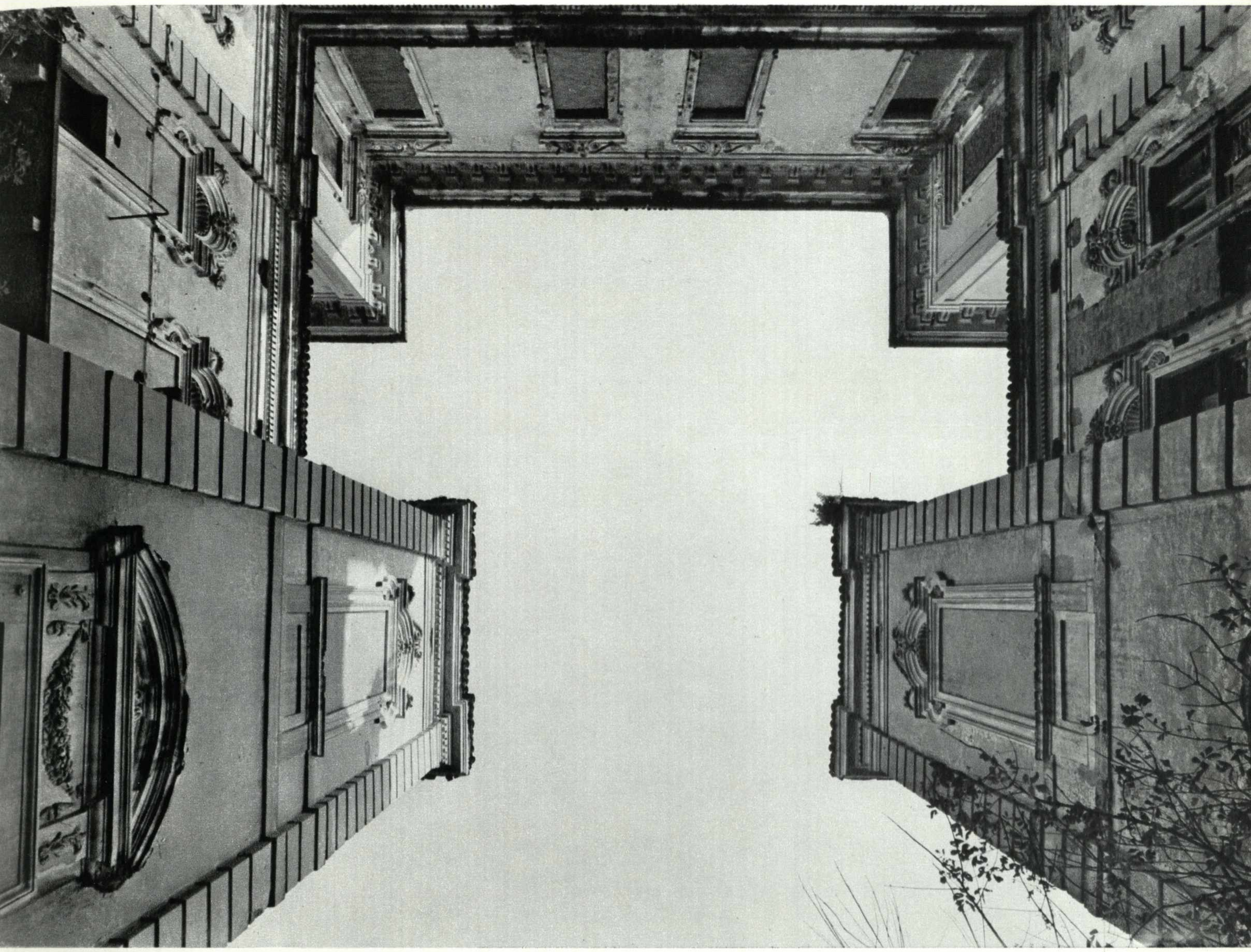
Quattro « schiavi mori », pietrificati e policromi com'era costume artistico di alcuni lapicidi ticinesi abituati alla clientela spagnola, rammentano un esotismo alienante (IV, 1; fig. 26 e IV, 2; figg. 16 e 17).

Dall'arredo mobile di Venaria provenne ai musei di palazzo Madama un busto marmoreo policromo (IV, 2; fig. 15). Sempre da Venaria provenne allo stesso museo la grossa aitante figura d'Ercole di Bernardo


FACCIATA DEL PALAZZO REGIA DI DIANA
G F Barocelli del.
G. Tasniere Sculp. Tau.

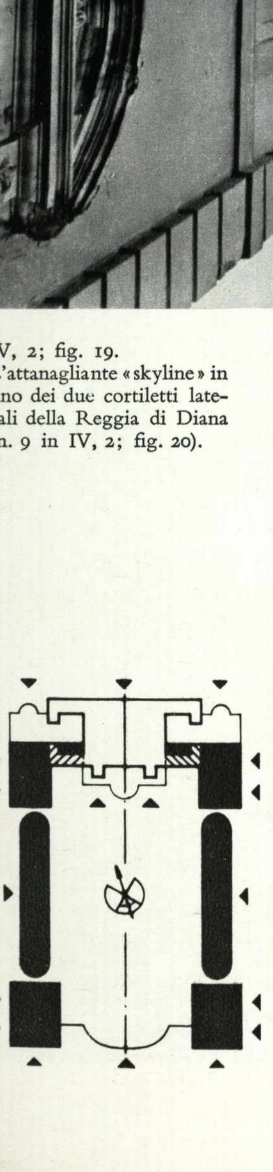
18

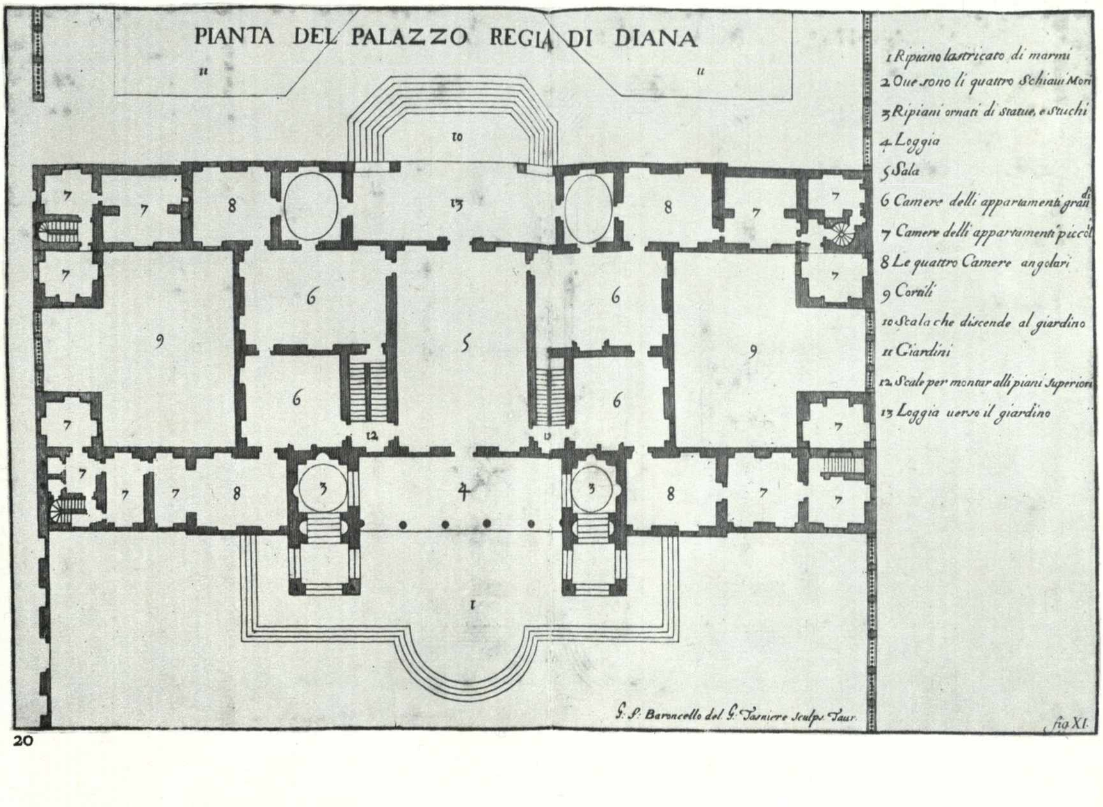
IV, 2; figg. 18 e 20. L'architettura castellamontiana della Reggia di Diana, disegnata da G. F. Barocelli e incisa da G. Tasniere. Interposto è lo schema della soluzione parzialmente realizzata di Michelangelo Garove utilizzata da Filippo Juvarra. (VI, 1; fig. 3).



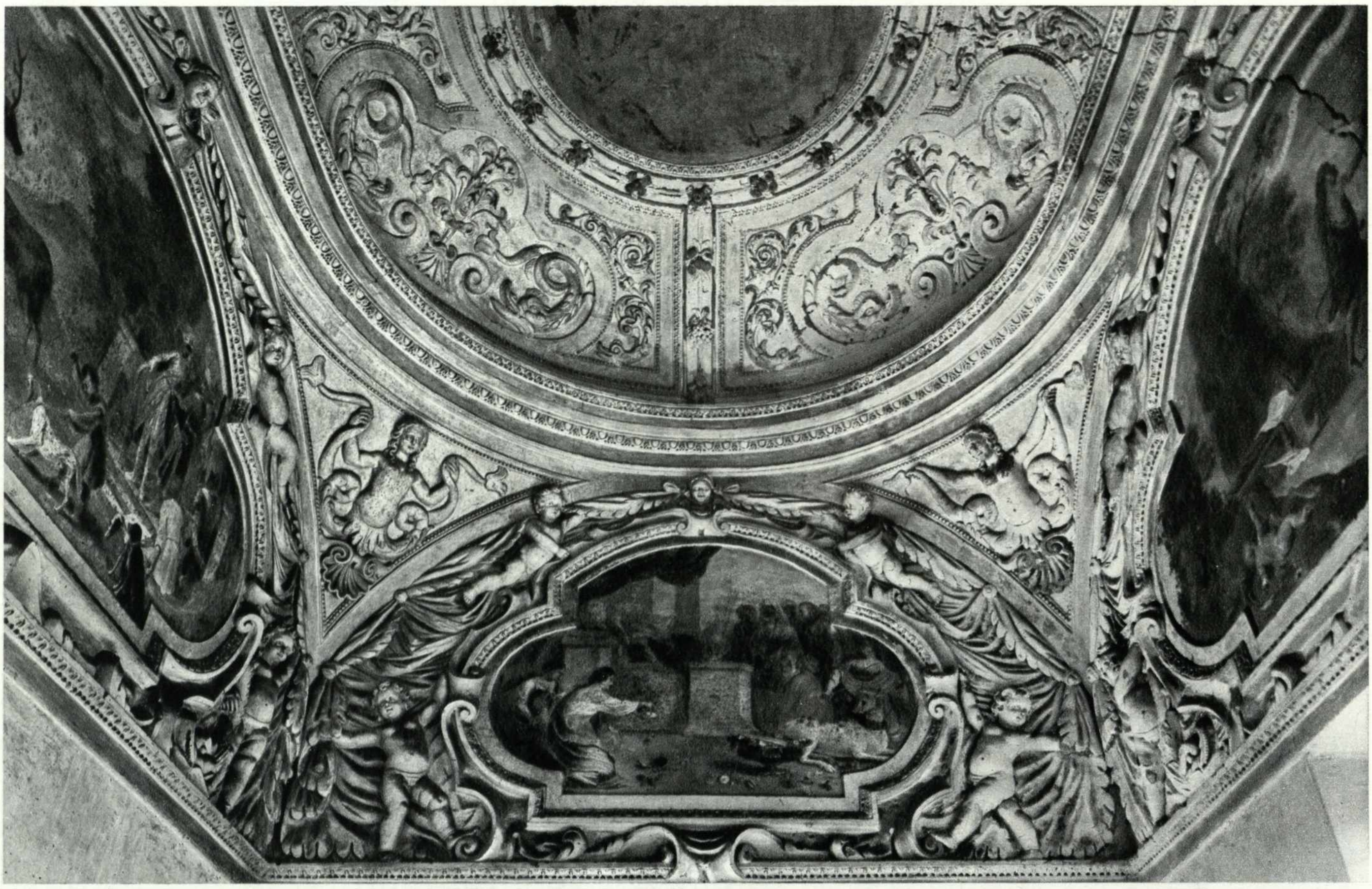
19

IV, 2; fig. 19.
L'attanagliante «skyline» in uno dei due cortiletti laterali della Reggia di Diana (n. 9 in IV, 2; fig. 20).

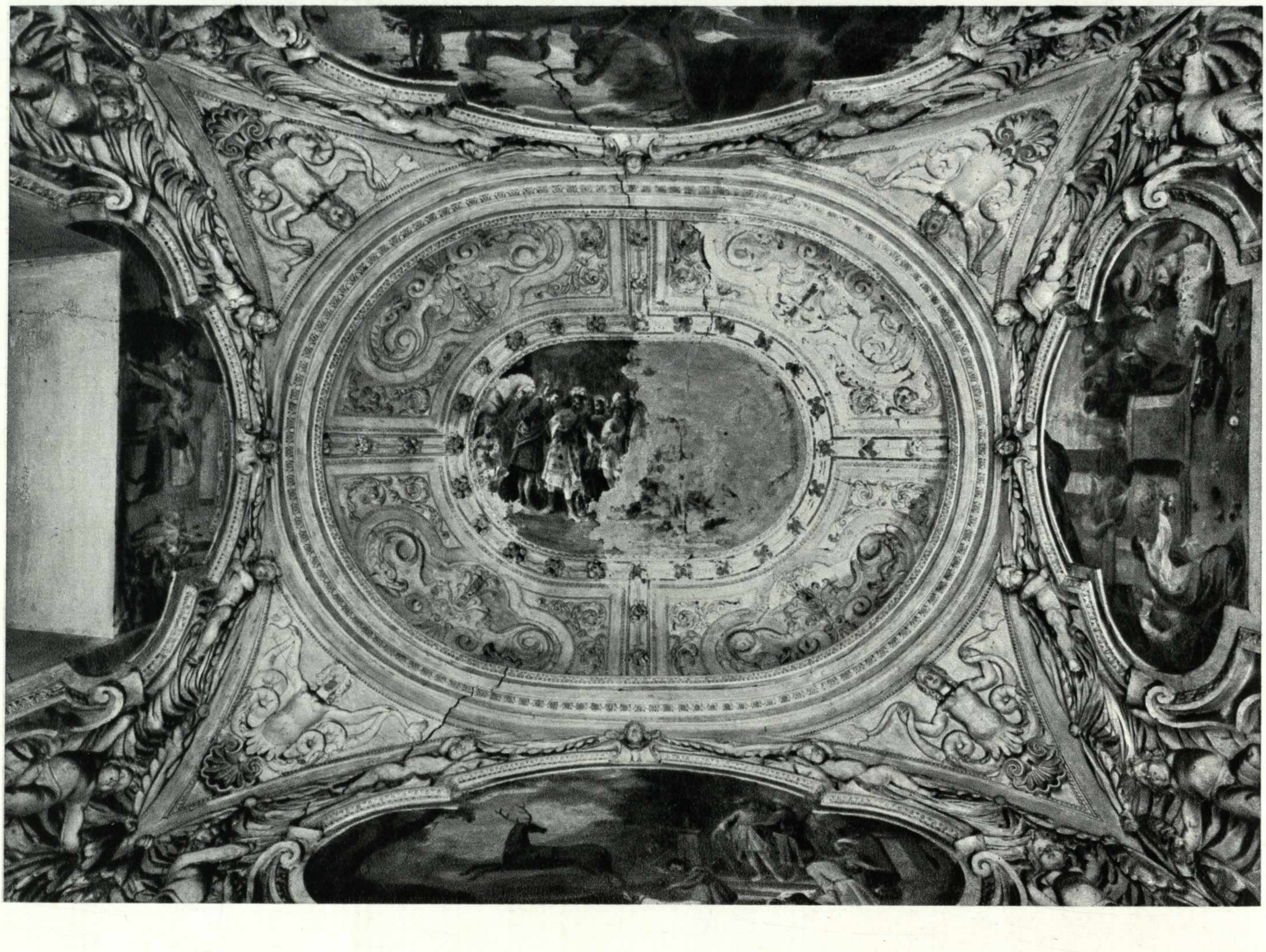



PIANTA DEL PALAZZO REGIA DI DIANA
1 Ripiano lastricato di marmi
2 Oue sono li quattro Schiaui Mori
3 Ripiani ornati di statue, e stuchi
4 Loggia
5 Sala
6 Camere delli appartamenti grandi
7 Camere delli appartamenti piccoli
8 Le quattro Camere angolari
9 Cortili
10 Scala che discende al giardino
11 Giardini
12 Scale per montar alli piani superiori
13 Loggia uerso il giardino
G. F. Baroncello del. G. Tasniere sculps. Taur.
fig. XI.

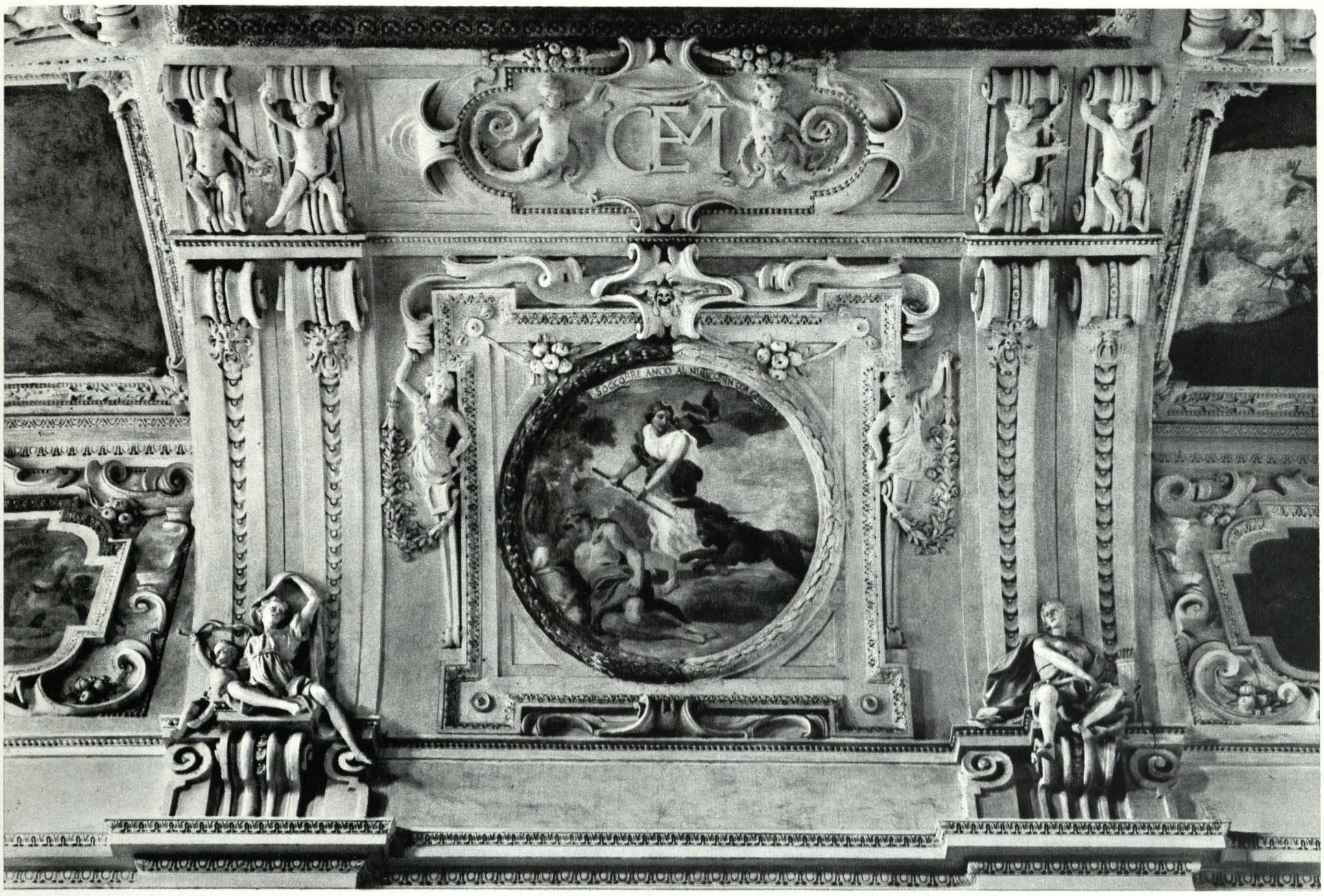
20



21



22



IV, 2; figg. 21 e 22. Due riprese fotografiche attuali dei soffitti dell'anticamera tra la loggia verso giardino (13) e la camera angolare (8). Reggia di Diana, Venaria Reale.

IV, 2; fig. 23. Dettaglio del soffitto con monogramma di Carlo Emanuele II nel Salone di Diana. Dipinto di J. Miel e stucchi di maestri luganesi.

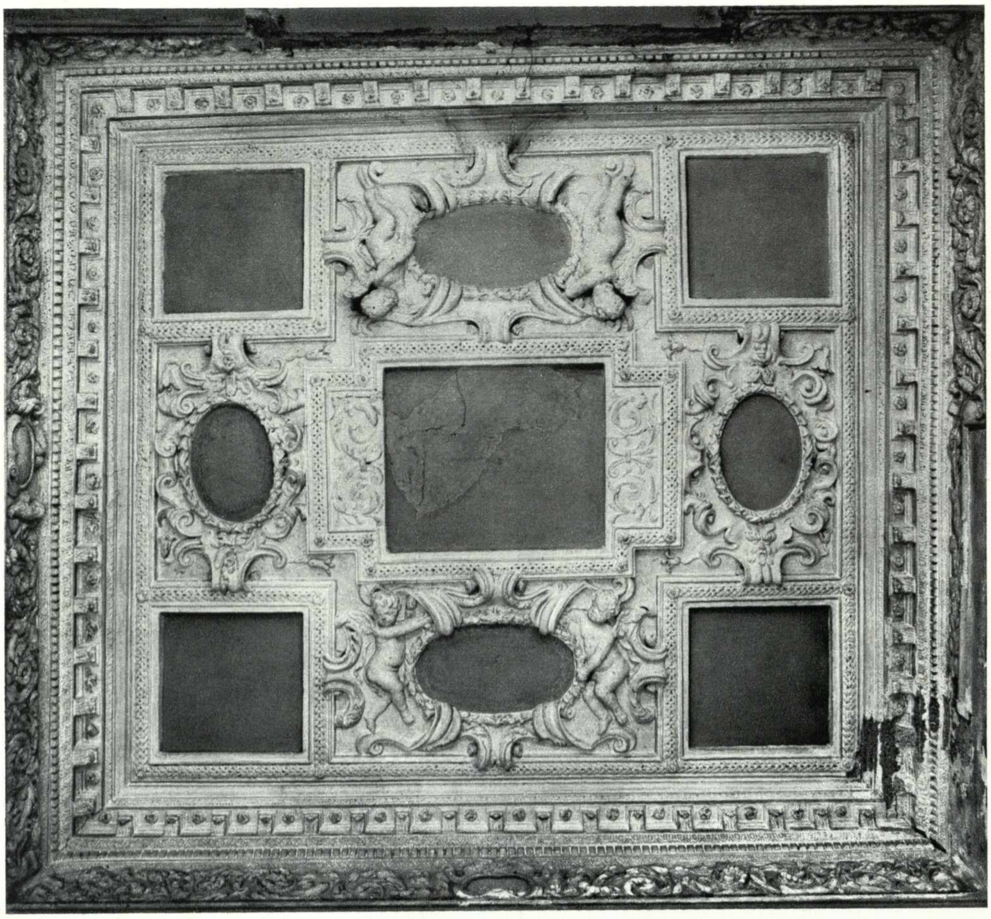
Falconi, ticinese operoso a Venezia (IV, 2; fig. 14), e quell'erma dello stesso, accoppiante curiosamente qualità di antropomorfismo stilistico e di onirico espressionismo (V, 6; fig. 1). Gli sciami degli artisti e degli artigiani dello stucco ticinesi, luganesi, valtellinesi, comaschi e lombardi, aggredendo ogni metro quadrato di parete e di soffitto, l'ornavano in maniera suntuosa e splendida, ma epidermica (V, 6). Neppure i colleghi pittori, affrescando le scene mitologiche intreccianti i loro coreografici gesti con quelli delle figure mitologiche a bassorilievo, rendevamo meno superficiale la pelle del monumento. S'era ben lungi dalla sapiente ornamentazione di Pietro da Cortona, che pure di tanto in tanto all'Accademia Clementina era maestro d'architetti piemontesi! Amedeo precisa quali sono i suoi collaboratori: «Hanno operato da una parte attorno queste Pitture li Pennelli di Gio. Paolo Rechi Comasco, Pittore invecchiato in questi Paesi, e accreditato dal buon dissegno, e inventione; e di Gio. Antonio suo Nepote, non meno diligente imitatore del Zio nell'acquisto del buon disegno, quanto più fortunato di lui nella vaghezza del colorire; e dall'altra Giacomo, e Gio. Andrea Casella Cugini, dello stato di Lugano, Pittori d'esser stati scielti frà molti altri d'impiegar gli loro Pennelli in Opera sì riguardevole».

Oggi gran parte di quel patrimonio accumulatosi sui muri della reggia di Diana è marcito e va marcendo in abbandono. L'aspetto degli ambienti s'è incupito, e non resta, per chi intenda formarsi un concetto dell'iniziale splendore, che ricorrere a vecchie fotografie.

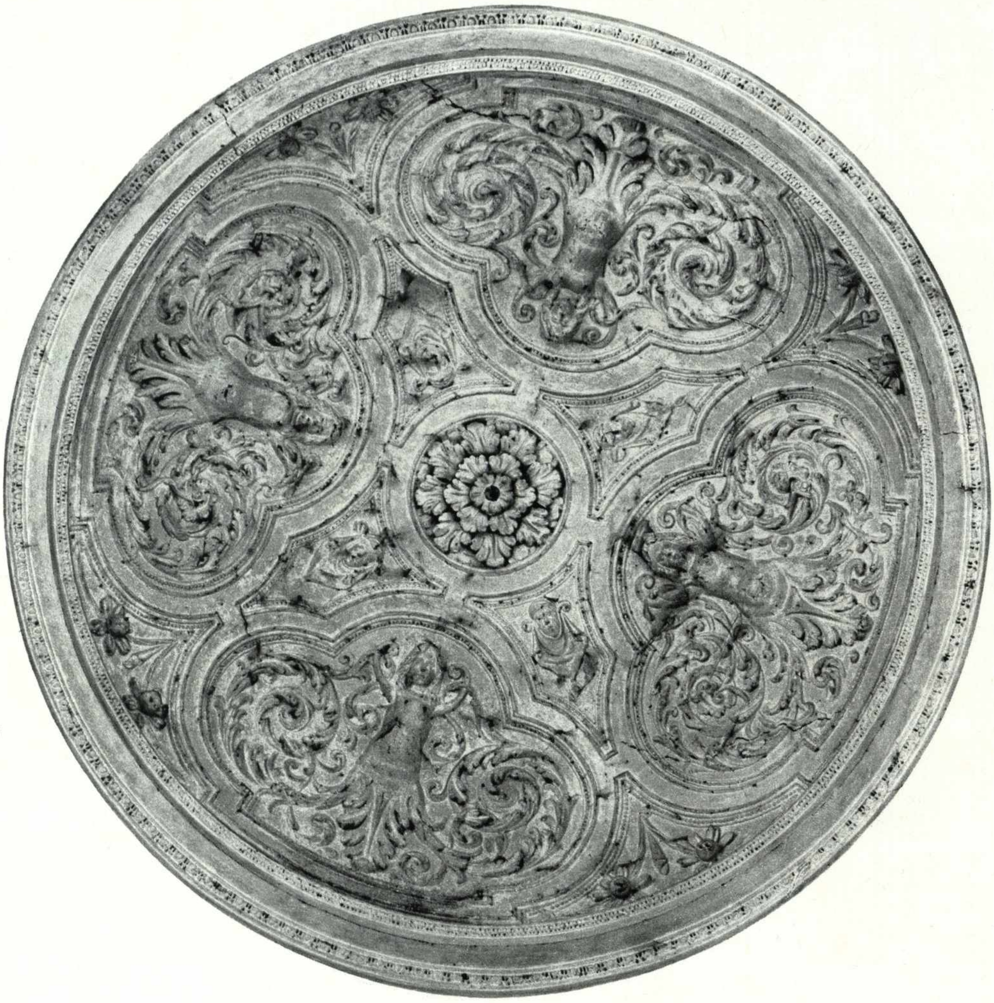
D'altra parte, per quanto riguarda la quadreria ed il mobilio, uno dei soliti cicloni bellici che devastarono la pianura torinese, spazzò via molto di quell'Eden cattolico sette anni prima della fine del '600. Testimonianze epistolari allucinanti furono pubblicate da Giannazzo di Pamparato.

Nel 1705 Saint Simon, nelle celebri «Mémoires», dirà: «Ce beau château des ducs de Savoie... que nous avons vu brûler par Catinat en 1693, a été restauré depuis par un ingénieur français».

In realtà non fu un francese il ricostruttore. Fu nuovamente mobilitato un architetto sabaudo, e precisamente Michelangelo Garove, l'autore del notevole palazzo universitario torinese e del palazzo di San Marzano (ora Carpano), ambedue opere tanto fastose ed insolite per il Piemonte che si penò per molto tempo a crederlo artista italiano e non spagnolo. Era nato a Bissone nel 1650 e morì a Torino alla vigilia della venuta di Juvarra, nel 1713. Nativo della valle d'Intelvi, nello stesso paese di Francesco Borromini, portò nel barocco di Torino, ad appoggio del calore emiliano di Guarino Guarini, il contributo di una dinamica e di una capricciosità ondulatoria squassante le volumetrie compassate dell'accademismo libresco.



24



25

IV, 2; fig. 24.
Stato attuale d'un soffitto a stucchi e pitture nella Reggia di Diana.

IV, 2; fig. 25.
Stato attuale delle decorazioni dei « ripiani ornati di statue, e stucchi », contrassegnato (3) nella pianta (IV, 2; fig. 20).

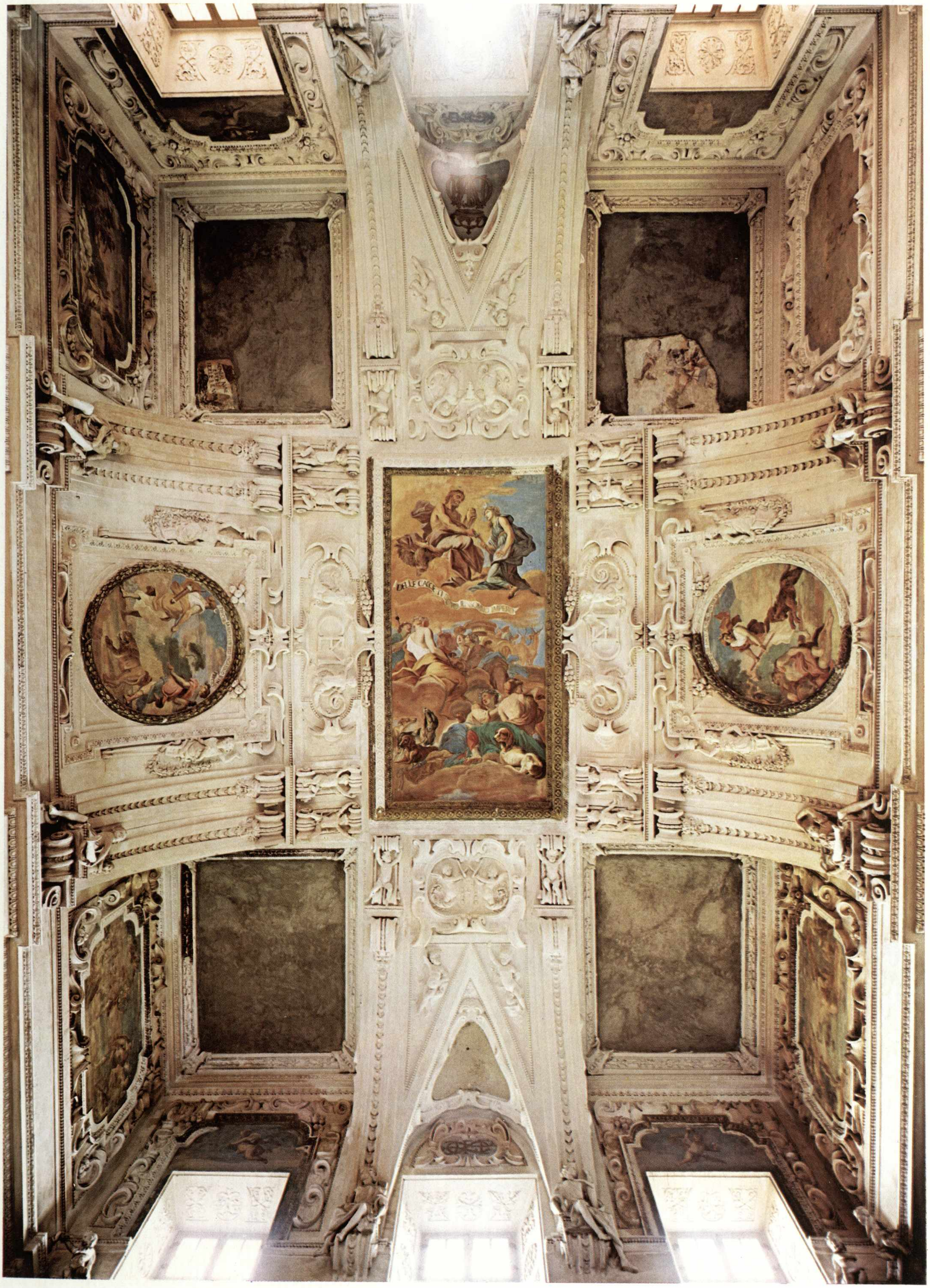
Nella tavola a fronte:

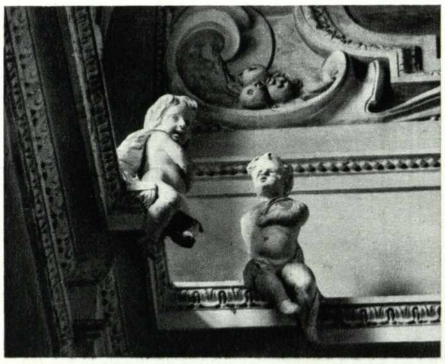
IV, 2; fig. 26.
Stato del soffitto del Salone di Diana a Venaria Reale dopo i restauri del 1961. Al centro i dipinti di Jean Miel, con le didascalie di Emanuele Tesauro.
« Delle caccie ti dono il sommo impero » dice il cartiglio sotto Giove che elegge Diana, dea della caccia, in questa « Aula Regia ».
« Soccorre anco il nemico un cor gentile », è il commento all'aiuto dato da Diana a Bacco (nel tondo di destra).
« Più che la forza un bell'inganno è in pregio », è la morale dell'episodio di Tigrim.
Negli altri otto dei dieci scomparti figurativi si contemplavano le favole di Britomarte (« A chi al nume è fedel, fedele è il nume »), di Phaenissa (« Folle, ruba le tazze, e beve il mare »), di Giunone (« Chi vuole, chi non vuole, chi sta a vedere »), di Cenchrin (« E pur erra talor, chi errar non vuole »), di Ampelo (« ciò che mi fa superbo, è il mio castigo »), di Calisto (« O non prometti, o non mancar di fede »), di Atteone (« Chi vuol troppo veder, vede il suo male »), di Orione (« Basta un piccol nemico a gran vendetta »).

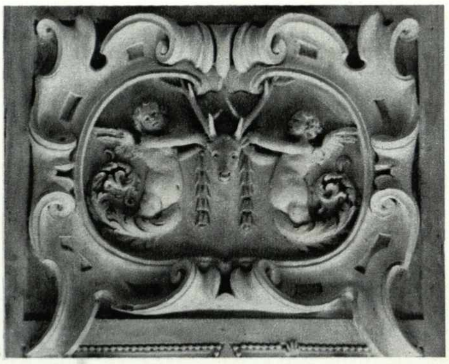
Nelle pagine seguenti:

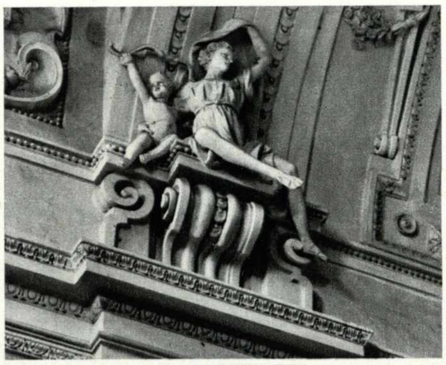
IV, 2; figg. 27 ÷ 36.
Carrellata sugli stucchi delle pareti nel Salone di Diana a Venaria (IV, 1; fig. 40).

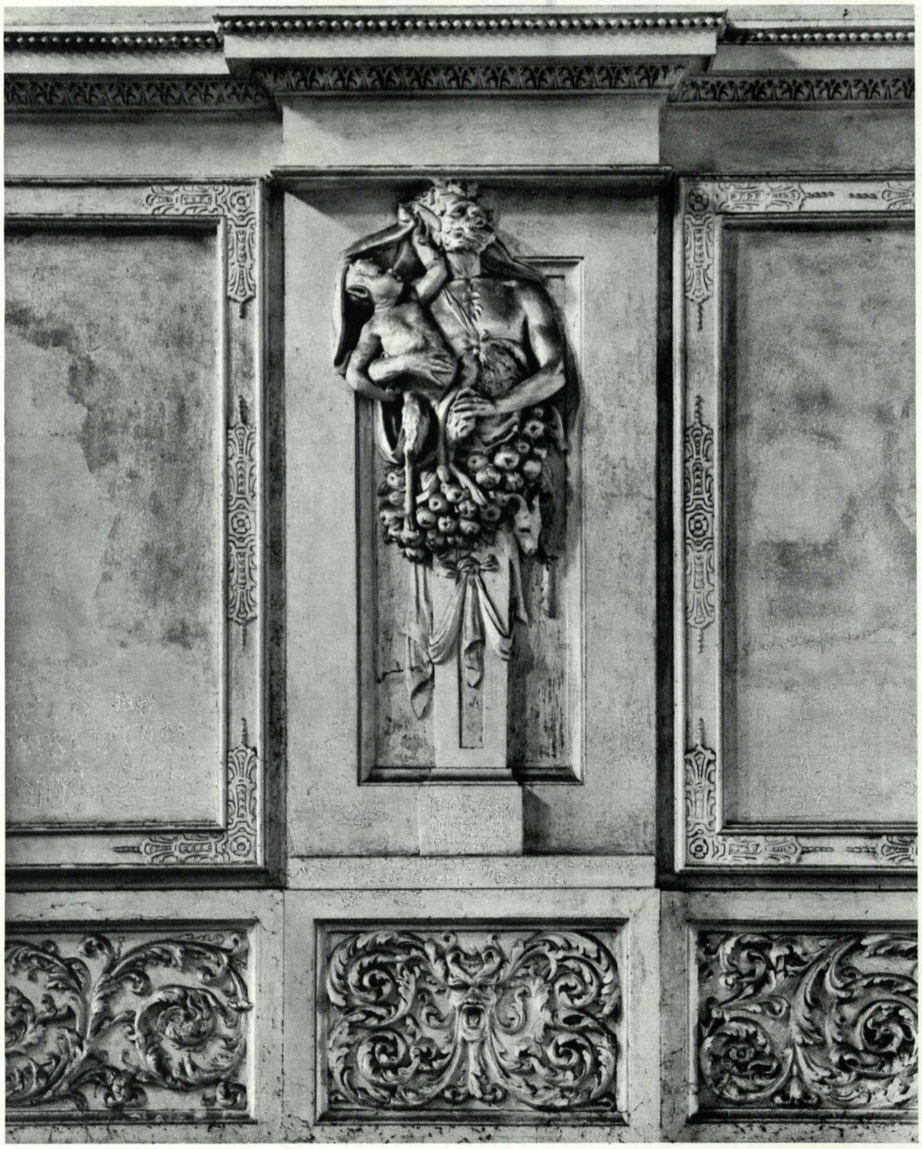
IV, 2; figg. 37 e 38.
Scene mitologiche su dettato di E. Tesauro nella camera angolare (8) verso giardino della Reggia di Diana a Venaria (IV, 2; fig. 17 e IV, 2; figg. 37 e 43).

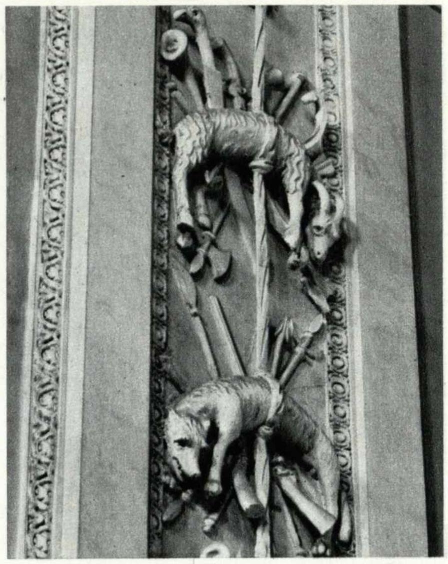

DELLE CACCE
IMPERO

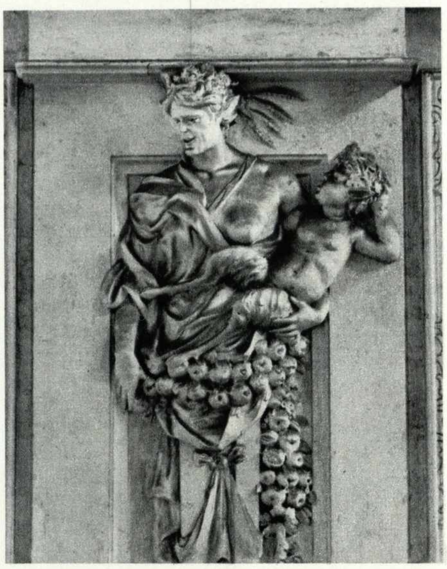

27

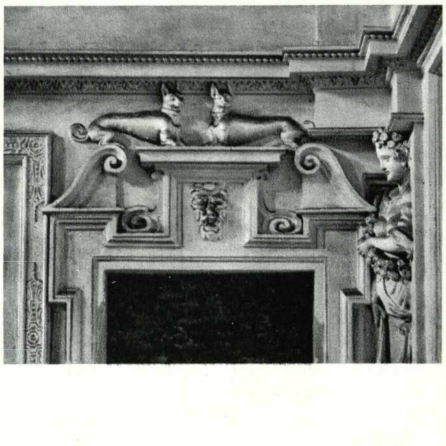

28

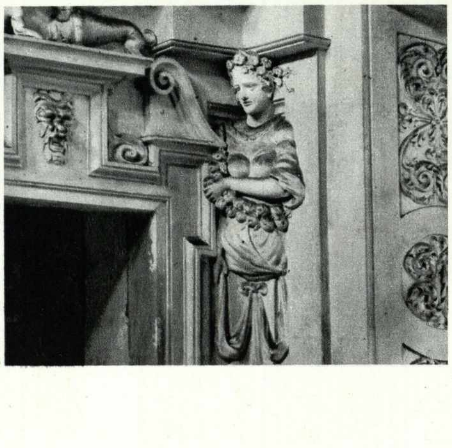

29

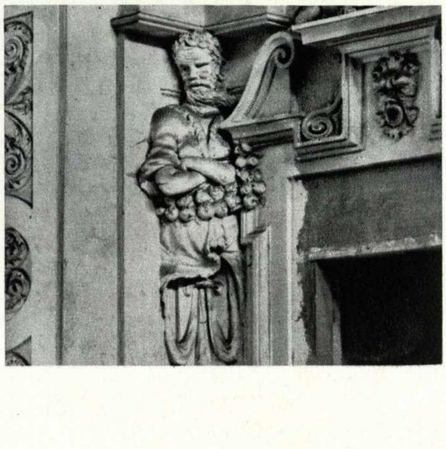

30

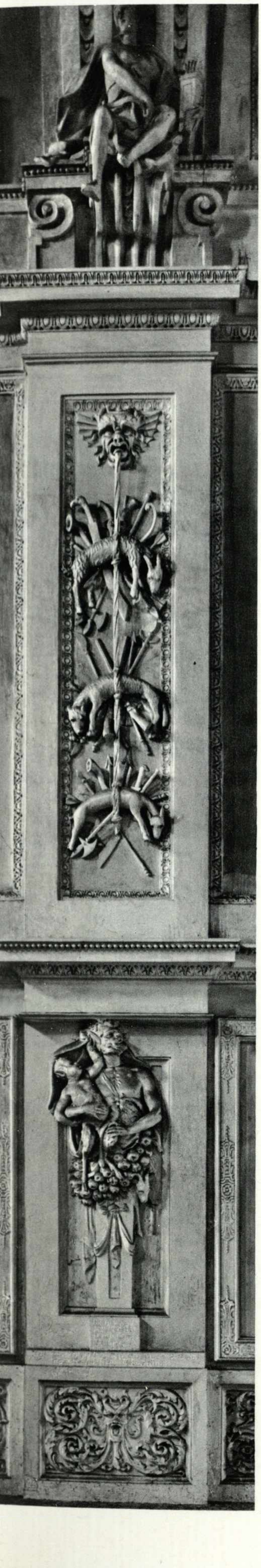

31


32

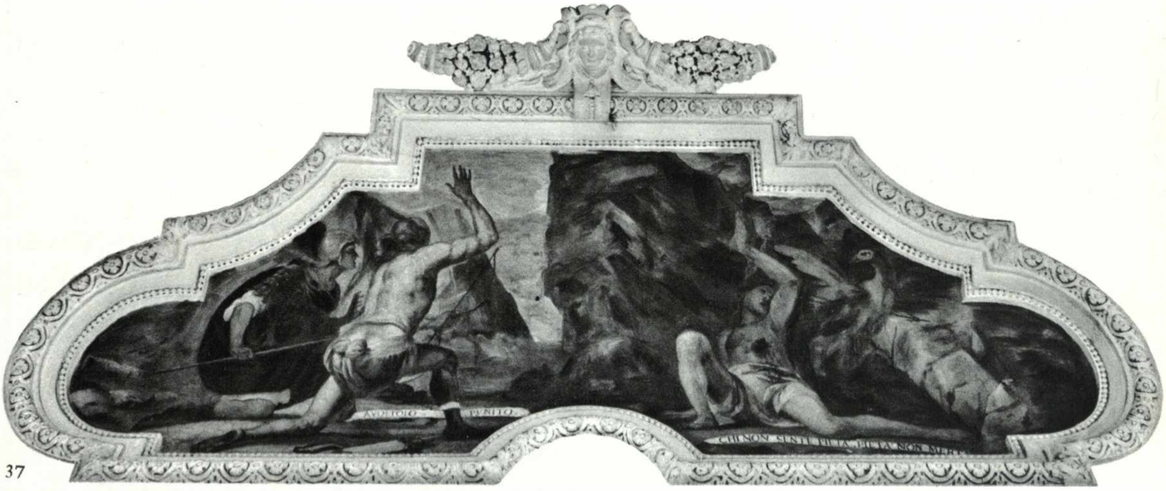

33


34


35



36



AVDITO PENITO
CHI NON SENTE PIETA PIETA NON MERT

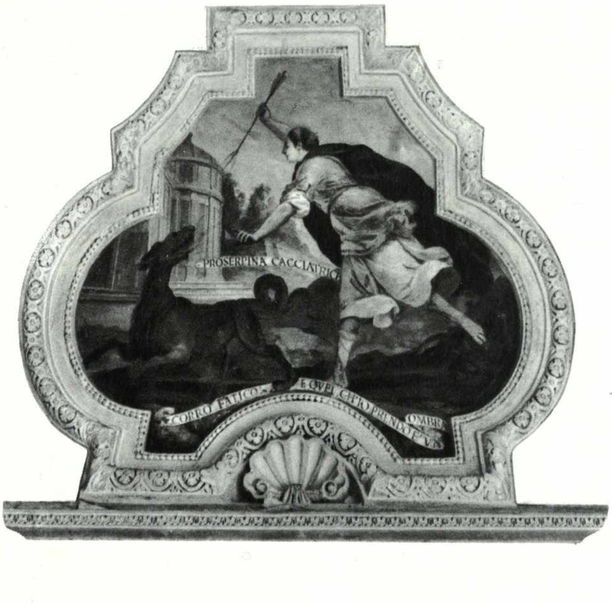
37

Oltre che dallo storico dei luganesi sciamanti in tutt'Europa, Simona, ebbe illuminanti e diligenti attenzioni dal tedesco Brinckmann (1931) e dall'americano Pommer (1967). A quei due scrittori, si deve ricorrere per la storia della vicenda architettonica di Venaria.

Un confronto tra la pianta della Reggia di Diana castellamontiana (IV, 2; fig. 18) ed un disegno qui schematizzato (IV, 2; figg. 18 e 20) di Michelangelo Garove esistente nel Cabinet des Estampes di Parigi insieme ad una planimetria del parco, mostra i criteri seguiti nella rimodellazione dell'edificio centrale. E ci offre anche occasione di riconsiderare il valore compositivo dell'architettura iniziale di Amedeo di Castellamonte, valore di composizione di cui l'autore andava fiero, tanto che osa mettere in bocca a Bernini un elogio poco credibile: «Mi è piaciuta assai la distribuzione di questi Appartamenti, e non meno mi piace la bella proportione, che vedo in questa Sala, di lunghezza, larghezza e altezza così bene accordato che l'occhio nell'ingresso la rimira intieramente tutta senza alcuna offesa».

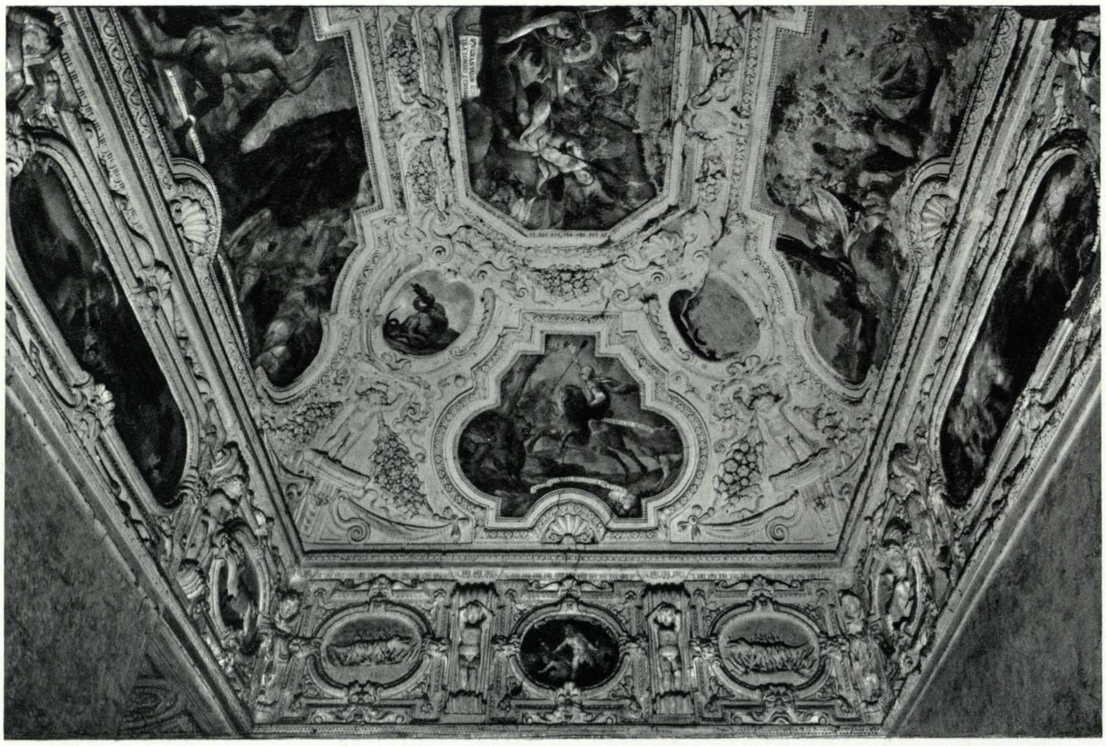
Nella finzione autobiografica, tuttavia, Amedeo aveva ragione. Si tratta invero d'una distribuzione molto nuova e molto valida. Non guarda affatto alla tematica palladiana e scamozziana e neppure a quella francese; inventa una pianta pei tre piani veramente originale per l'incentrarsi della distribuzione, che sta tutta entro due quadrati accostati, su un nucleo centrale (di quattro piani) dal quale sporgono quattro padiglioni angolari (più bassi di quello centrale) e quattro braccia (ancora più ribassate, cioè di due soli piani) a due a due richiudentesi come le ganasce d'una chiave inglese a formare due cortiletti, uno a sud e l'altro a nord (IV, 2; figg. 19 e 20).

Amedeo descrive la Reggia di Diana a p. 23, come segue: «La sua pianta è di forma d'un quadro longo, che in longhezza contiene due volte la sua larghezza, con quattro Padiglioni nei quattr'angoli, racchiudendo due piccoli Cortili regolarmente distribuiti à mezzo giorno, e Settentrione, da quali pigliano lume la maggior parte delle camere. La sala si mette in mezzo a' due appartamenti, che contengono ogn'uno un'Anticamera, una Camera da parata, un'altra Camera con Gabinetto tutte di prima grandezza, da queli Appartamenti sono prodotti altri quattro di Camere alquanto minori, ma con l'istesso però numero, per servire d'ordinaria habitazione alle loro Altezze Reali nelle quattro Staggioni dell'Anno.

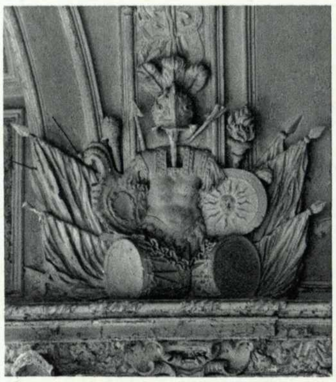


PROSERPINA CACCIATRICE
CORRO FATICO E QUEL CH'IO PRENDO È OMBRA E VENTO

38


39

40

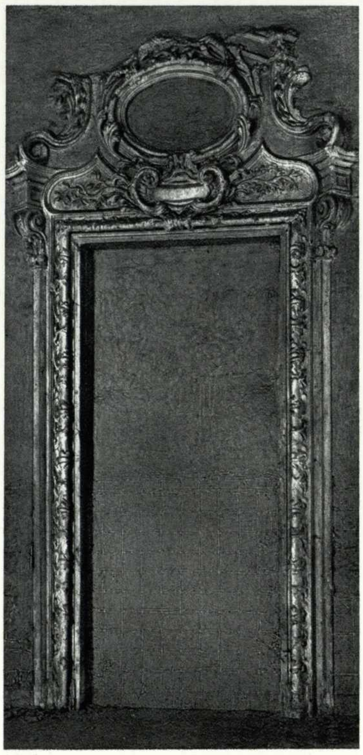

41

42

E l'istesso numero di Camere si trova ne' Piani Superiori, a quali si ascende per queste due Scale laterali alla Sala, quali con scalini di marmo in numero di duecento conducono dalli sudetti Offici bassi, fino al Belvedere, ultima meta delle altezze di questo Palazzo e col mezzo di questa loggia si comunicano à tutti gli Alloggiamenti superiori ».

La rimodellazione di Garove è molto semplice: ripiega in avanti le due braccia di levante prolungandole sino all'ingresso del cortile d'onore, cosicché le fiancate del cortile vengono costituite da due lunghe gallerie (absidate a catino nelle due estremità). Una di queste gallerie verrà riutilizzata e decorata a stucco da Juvarra (VI, 1; fig. 3). In testata vengono formati due corpi destinati ad accogliere, l'uno la cappella rinnovata (con esterno ambulacro perimetrale) e l'altra il teatro (a ferro di cavallo). Tutt'attorno agli edifici si stendono delle terrazze pensili dalle quali si gode con continuità la vista del parco e di nuovi giardini tracciati secondo un globale riordino che Pommer dubita possa essere opera del capo giardiniere Duparc. Lo stesso Pommer riporta una corrispondenza in proposito del Conte di Sales, fratello naturale di Vittorio Amedeo II.

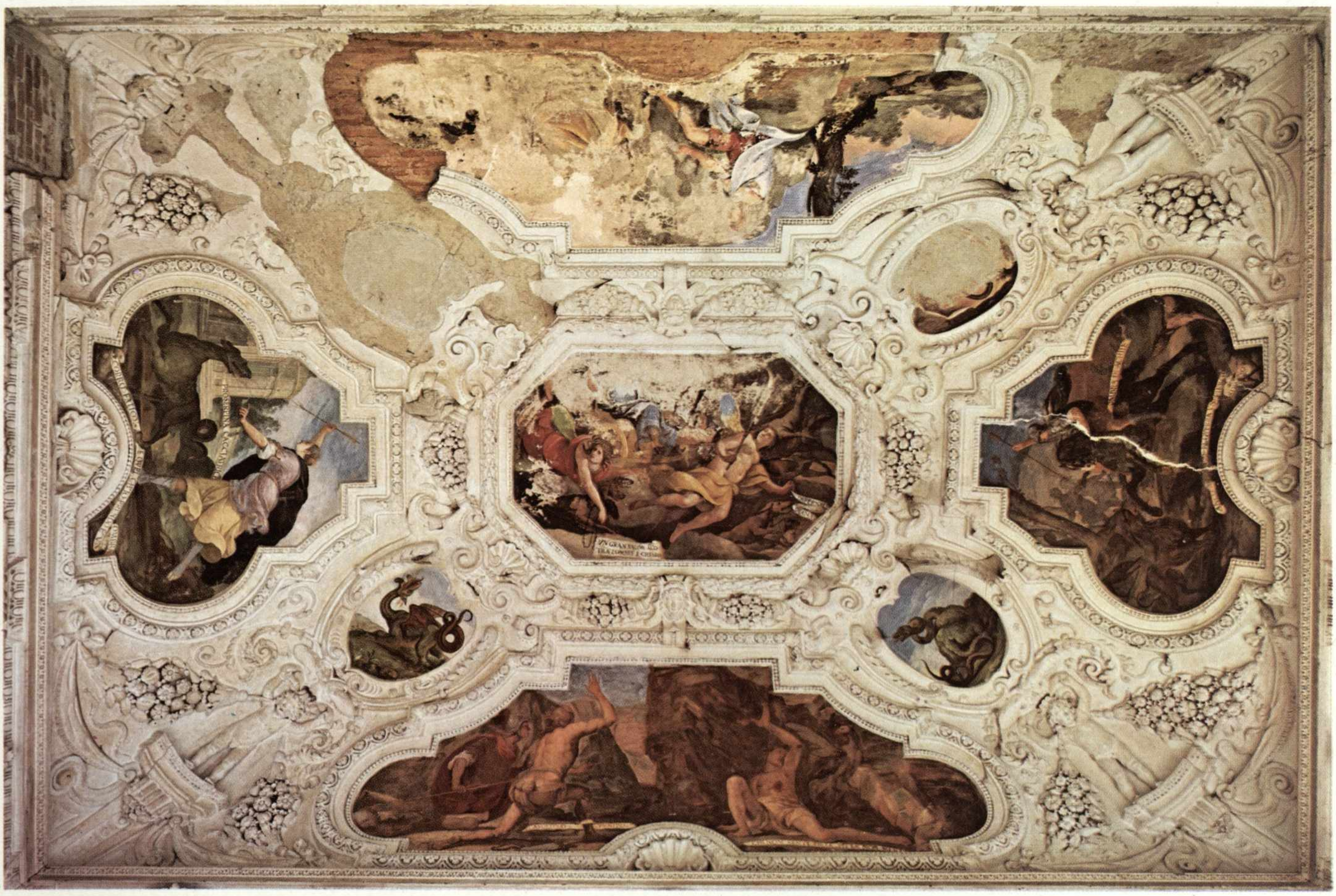
Il duca sarà re di Sicilia l'anno stesso della morte dell'architetto bissonese. Dalla Sicilia trarrà l'architetto che continuerà l'opera di Garove o rimanipolerà per qualche tempo Venaria prima che Stupinigi la soppiantasse (VI, 1).


43

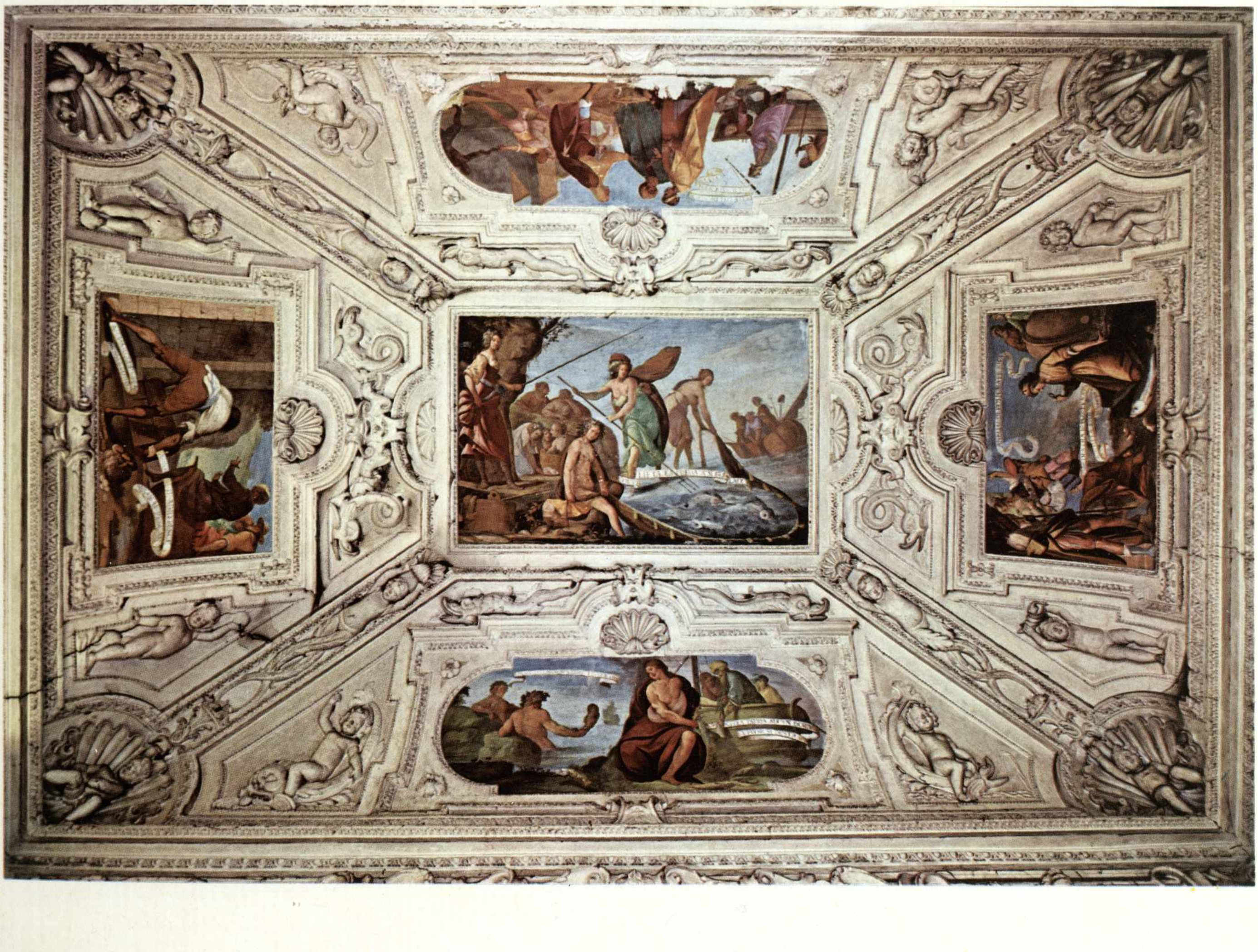
IV, 2; figg. 39 ÷ 43.
Una delle sale della reggia di Diana più deteriorate e alcuni particolari di stucchi luganesi.

Nella tavola a fronte:

IV, 2; figg. 44 e 45.
Stato attuale delle sale delle cacce acquatiche e delle cacce infernali.
« Corre lieta ogni preda a sì bei lacci » è il tema centrale della sala di Diana pescatrice; poi quattro simbolizzazioni di Cupido pescatore: « Chi vuole uscir, non entri », « Amo l'esca, non l'amo », « Nel torbido », « Troppo amaro sarà, ciò ch'è sì dolce ».
« Un gran valor anco tra l'ombre è chiaro » è il tema centrale della sala delle cacce infernali; poi quattro favole di Cupido con le massime etiche « Trammi con duo bei lumi un cielo a morte », « e purché godan gli occhi, ardan le piume », « per fuggir dalle fiamme, entro ne' lacci », « Tutto deve temer chi nulla teme ».



44



45

Malizie e virtuosismi di stuccatori luganesi nella marchionale dimora dei Doria a Ciriè.

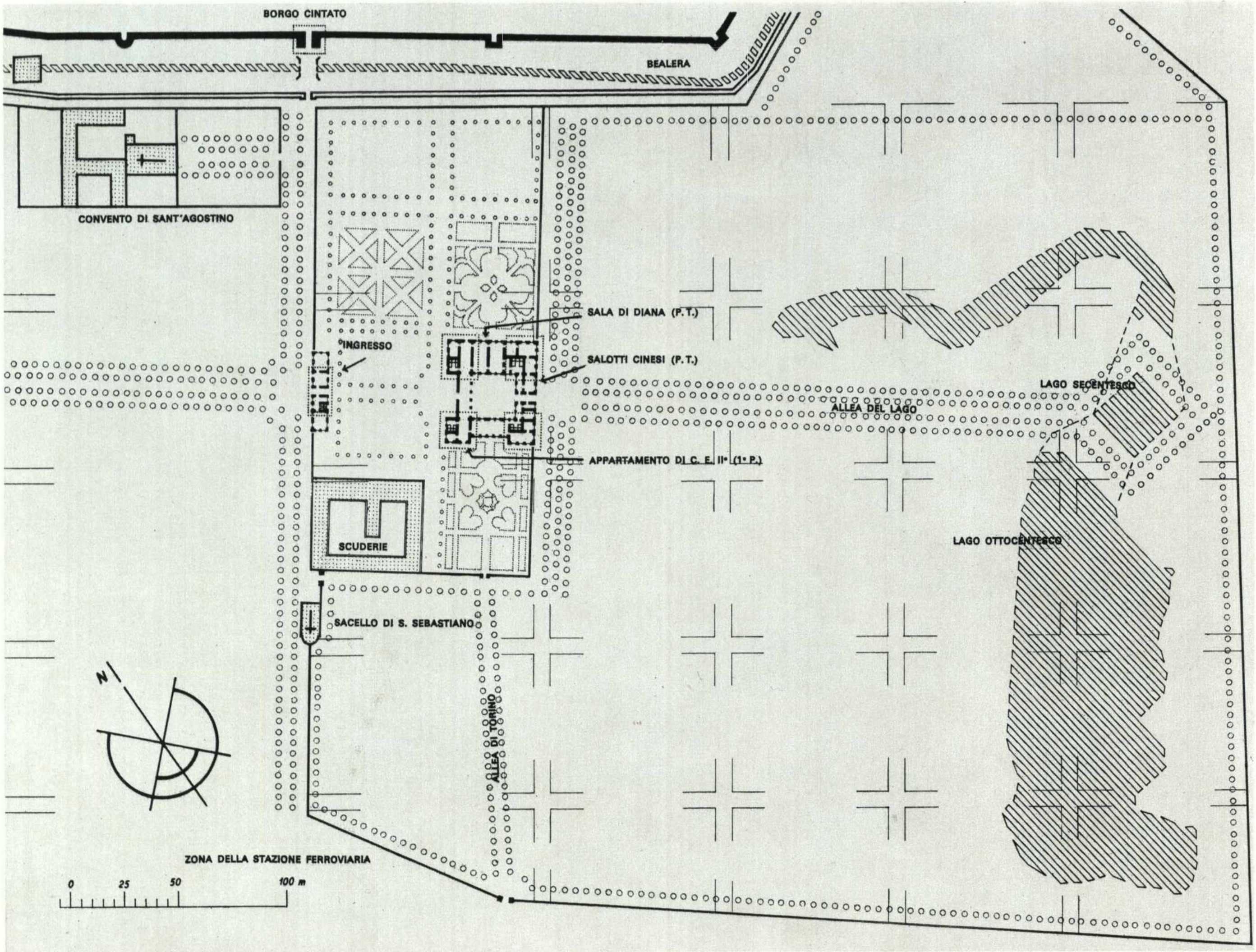
IV, 3

Una tavola del Theatrum Sabaudiae (1682), intestata « Ciriacum vulgo Ciriè », mostra fuori del borgo cintato un ampio complesso architettonico di gusto secentesco, castellamontiano, detto al n° 21 della leggenda « Palatium, Horti et Ambulacra D. Marchionis ». A sinistra dell'incisione sta lo stemma regale dei Savoia, giustificato da Cipro, ed a destra lo stemma marchionale dei Doria, mostrante l'aquila nera su fondo giallo (IV, 1; fig. 1).

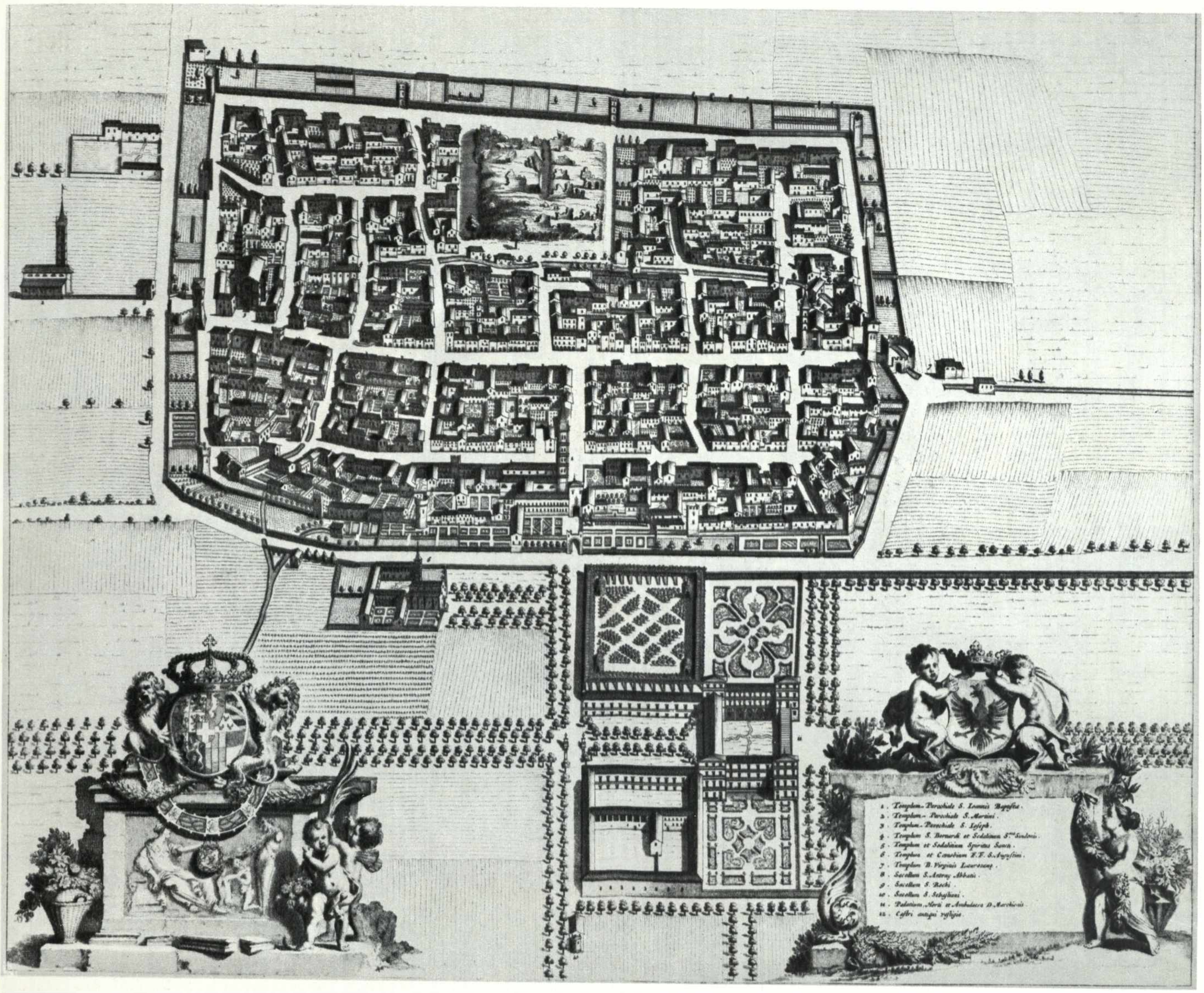
Se per l'aspetto il palazzo del Marchese di Ciriè appare coevo ed analogo del rossigno castello d'Agliè, tutto a paramento laterizio in vista coi quattro padiglioni distanziati da gallerie, la consistenza effettiva dell'immobile aveva cominciato ad esistere verso la metà del Cinquecento ad iniziativa dei Provana.

Questa grande famiglia Provana ebbe nelle cronache del territorio medioevale della Signoria di Lanzo un notevole peso. S'è già detto dell'attività in Lemie ed in Usseglio (III, 5); s'è anche visto che le difese del castello lanzese furono condotte dal Provana che fungeva da luogotenente di Beatrice di Portogallo (III, 8); s'è detto dell'interesse storico delle marginali testimonianze estetiche in Leynì, Pianezza, Villardora (II, 2). Ora, s'annota anche questo trapasso dalla casa posseduta nel borgo di Ciriè (sulla strada maestra porticata nell'angolo della contrada del castello) ai prati fuori mura avanti alla porta di San Giovanni, ove la famiglia antichissima ed illustre ma stremata finanziariamente aveva cominciato a costrurre il palazzo extraurbano. Nel gusto rinascimentale all'italiana o alla francese si iniziava a vivere, anche se non difesi da fortificazione, lontano dalla gente minuta discendente dagli antichi gestori del comune monferrino.

Senonché sull'immobile dovette porre ipoteca quasi subito Emanuele Filiberto, il quale nel 1572 e negli anni successivi ospitava e dava aiuto ad una gran dama compromessa nelle guerre contro gli ugonotti e rimasta vedova nella notte di San Bartolomeo, ove perdettero la vita Enrico di Borbone e Margherita di Valois, fatti uccidere da Caterina de' Medici e dal giovane Carlo IX. Suo marito era il famoso Ammiraglio Coligny, che prima di quella tragica circostanza l'aveva lasciata incinta. Alla figlioletta di Coligny l'eroe di San Quintino intendeva dare per marito il proprio figlio Amedeo, giacché il casato della madre, era uno dei più ricchi e potenti della Savoia. Con un Marche-



IV, 3; fig. 1.
Mappa filologico-congetturale della zona di Ciriè tra S. Giovanni Battista e la stazione ferroviaria con le ubicazioni del sacello di San Sebastiano, del convento di Sant'Agostino e del palazzo Doria con annesso parco.


1. Templum Parochiale S. Ioannis Baptistae.
2. Templum Parochiale S. Martini.
3. Templum Parochiale S. Iosephi.
4. Templum S. Bernardi et Sodalitium S.mae Sindonis.
5. Templum et Sodalitium Spiritus Sancti.
6. Templum et Coenobium F.F. S. Augustini.
7. Templum B. Virginis Lauretanae.
8. Sacellum S. Antonij Abbatis.
9. Sacellum S. Rochi.
10. Sacellum S. Sebastiani.
11. Palatium Horti et Ambulacra D. Marchionis.
12. Castri antiqui vestigia.

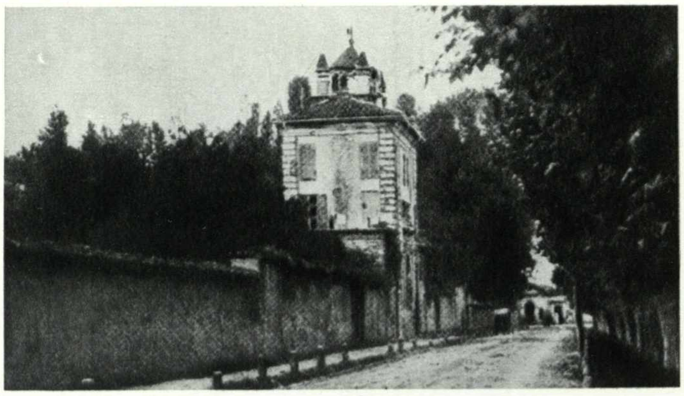
IV, 3; fig. 2.
La mappa « Ciriacum vulgo Ciriè » del « Theatrum Sabaudiae », 1681.

sato a Ciriè si sarebbe così sistemato nella zona un altro bastardo ed assicurato il ritorno nello Stato sabaudo d'una grossa provincia (IV, 1; V, 4).

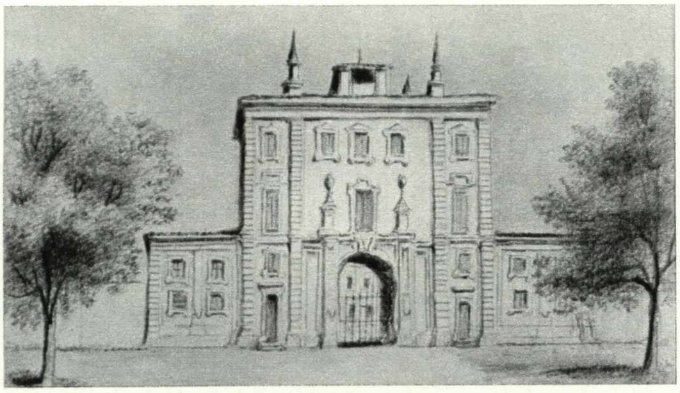
Quella dama era « Giachelina d'Antremont Contessa di Mombel, e di detto Antremont, e Ammiraglia di Francia », com'è detto nel documento a stampa « Contratto della Signoria d'Oneglia e sue Valli fra l'Altezza Serenissima del Serenissimo Emanuel Filiberto Duca di Savoia, e il Signor Gio Gieronimo D'Oria Signor d'essa dell'anno 1576 » (all'Archivio di Stato di Torino). Jaqueline d'Entremont fu messa da parte in un mutamento di programmi filibertiani di cui non sto a dire perché costituisce fosca pagina di politica machiavellica, ossia di realismo scientifico oggi comprensibile (comunque ne parlò diffusamente Umberto di Primeglio). Essa cede il Palazzo al Signore d'Oneglia, quando questi fu invitato dal Savoia a lasciargli sgombro il passaggio al mare ed in cambio gli fu lasciato scegliere tra un po' di scudi d'oro, un paio di feudi e soprattutto l'investitura del titolo di Marchese su uno di quei due feudi.

Il piatto nobiliare e di redditi offertogli era così confezionato: « con titolo di Marchese uno ò più due luoghi delli seguenti, cioè Buriasco, Caraglio, Busca, Bra, Carignano, Ciriè, Villafranca, Cavaler Maggiore, Vigone o altri luoghi del Ducato o Dominio d'esso Serenissimo Duca ».

Il piatto che Gio. Gieronimo poteva porgere in cambio era « il luogo d'Oneglia con le sue valli superiore ed inferiore luoghi, terre, ville, e Castelli, in esse contenute ». Più precisamente « la Signoria predetta d'Oneglia, Sue Valli Castelli, terre, e Villagi, con tutti gli honori Carichi, intrate, emolumenti, e comodità annesse ad essa, a essi col supremo dominio, e ogni giurisditione, ch'esso Signore ha in essa, e essi, e sopra de gl'huomini di detta Signoria D'Oneglia valli, castelle, terre, e Villagi, con le condizioni patti, e riserve infrascritte il nome de quali, valli, Castelli, Terre, e Villagi situati nella Diocesi d'Albenga sono cioè Oneglia col Castello, Cassine, Castelvecchio, Malpertugio, Barcheo, Olivetto, Costigliolo, Costazossa, Borgo, Villa delli Mortassi, e Costa d'Oneglia quali sono situati nella Valle inferiore, il Castello, e il luogo di Bestagno, con le sue terre, e altri



3



4

IV, 3; figg. 3 e 4. L'edificio d'ingresso del palazzo Doria in fotografia anteriore alla creazione dei portici verso la stazione; in un disegno di Clemente Rovere, 1852.

beni dependenti con la giurisditione dell'acque d'esso luogho, e Castellania, Pontedassio, Villa de gatti, Arsairola, e Olivastri tutti della Castellania di Bestagno, e più nella Castellania di Monteanrosio, Chiosanicho, et Chiusavechia, quali sono situati nella Valle Superiore», inoltre un gran numero d'immobili, di terreni e di impianti produttivi sparsi un po' dappertutto in quei luoghi feudali elencati in un territorio che andava ai confini di Porto Maurizio, di Diano, di Testico, di Cesio e del Maro (e dell'attributo di nobiltà del Maro si fregiarono successivamente i Doria di Ciriè a rivendicazione di più antica anzianità nobiliare).

La lunga elencazione intende mostrare documentatamente che il potentato cinquecentesco ormai non sentiva più legami ideali con alcuna gente, potendo barattarne la collaborazione con qualsiasi altra, in considerazione di motivazioni capricciosamente estetiche e di tornaconto spicciolo. Un ornamento più prestigioso, di comodo asociale e non patriottico, financo non legato ad alcuna ragion di stato, dovette apparire al Doria quello stralcio della Signoria di Lanzo che si andava a costituire in marchesato araldico intorno ad un palazzotto situato accanto a Ciriè. Questo poteva ospitare una famiglia genovese, cadetta e disoccupata, facendo mantenere la piccola personale corte principesca con un reddito che fu stabilito sin dall'inizio delle trattative fosse di mille e settecento scudi d'oro all'anno da cavare dagli uomini dei dintorni.

Fu così che, non garantendo i dintorni di Ciriè che mille duecentocinquantacinque scudi, si formò una giunta di reddito sino alla concorrenza con le tassazioni dovute dagli uomini di Mulassano e di Cavallermaggiore.

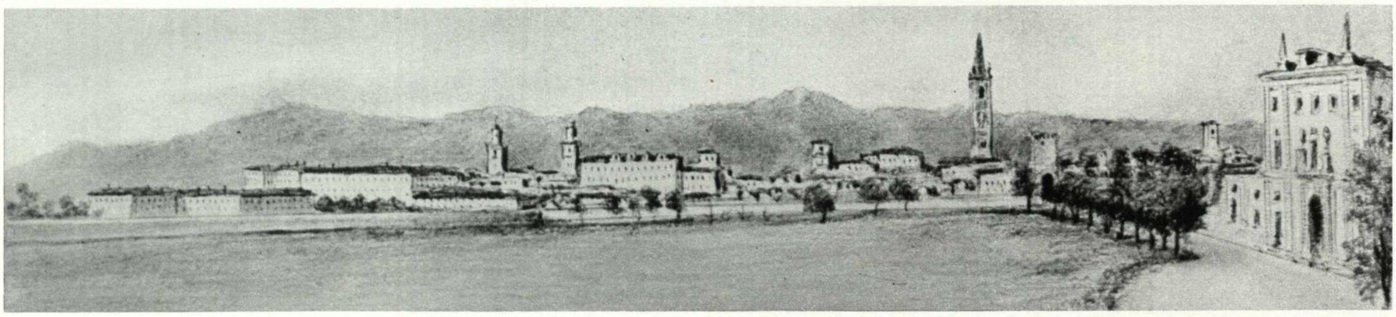
Lo stralcio territoriale lungo la Stura di Lanzo che fu oggetto principale del «detto Instrumento di permutazione» si configurò quale «cioè il detto luogho di Ciriè, suo territorio, e Castelata con il detto Pallazzo, stalla, giardino, et prati che dal Monsig. di Leijni son stati remissi alla detta Madamma l'Amiraglia, e le dette Ville di San Moritio, Nole, e Robbasomero, al quale territorio confinano il territorio di Borgaro, Leijni, Rivarossa, Balangero, Fronte; e Lanzo». Altrettanto allo stralcio cuneese del «luogho di Cavaller Maggiore con suo territorio confinano li territori di Savigliano, Bra e Racconigi» e per Mulazzano si ha confinanza con «Dogliano, Farigliano e Cravesana».

Anche lo stile notarile delle descrizioni conferma che una cinica machiavellica asta di immense proporzioni era cominciata nel clima dell'autoritarismo spagnolesco.

Tuttora negli uffici municipali di Ciriè, che hanno sede nel Palazzo Doria rimaneggiato, sono i ritratti di Giovan Gerolamo (così malamente restaurato che non si può neppure riprodurlo), di sua moglie Ippolita Doria (nata il 14 luglio 1530 e morta il 13 marzo 1588. IV, 3; fig. 8), di sua nuora Cristierna de Silliers di Lichtemberg (nata il 15 gennaio 1553 e morta il 27 ottobre 1605. IV, 3; fig. 10). Questi ritratti aprono una bella collezione di effigi di donne ed uomini del casato, sino ai giorni nostri (VII, 1; figg. 15 ÷ 22).

Alcuni di quei personaggi sono inscritti con sottolineature più o meno speciali nelle cronache che tutte insieme fanno la storia della monarchia assoluta: uno sarà anzi il secondo viceré dei Savoia in Sardegna. Ne riparlerò (VII, 1). Qui invece occorre sottolineare che le trattative della «permuta» si prolungarono molto per accertare l'effettiva consistenza del patrimonio ligure di questo ramo

IV, 3; fig. 5. Veduta generale di Ciriè (schizzo dal vero di C. Rovere, nella raccolta della Deputazione di Storia Patria a Torino).

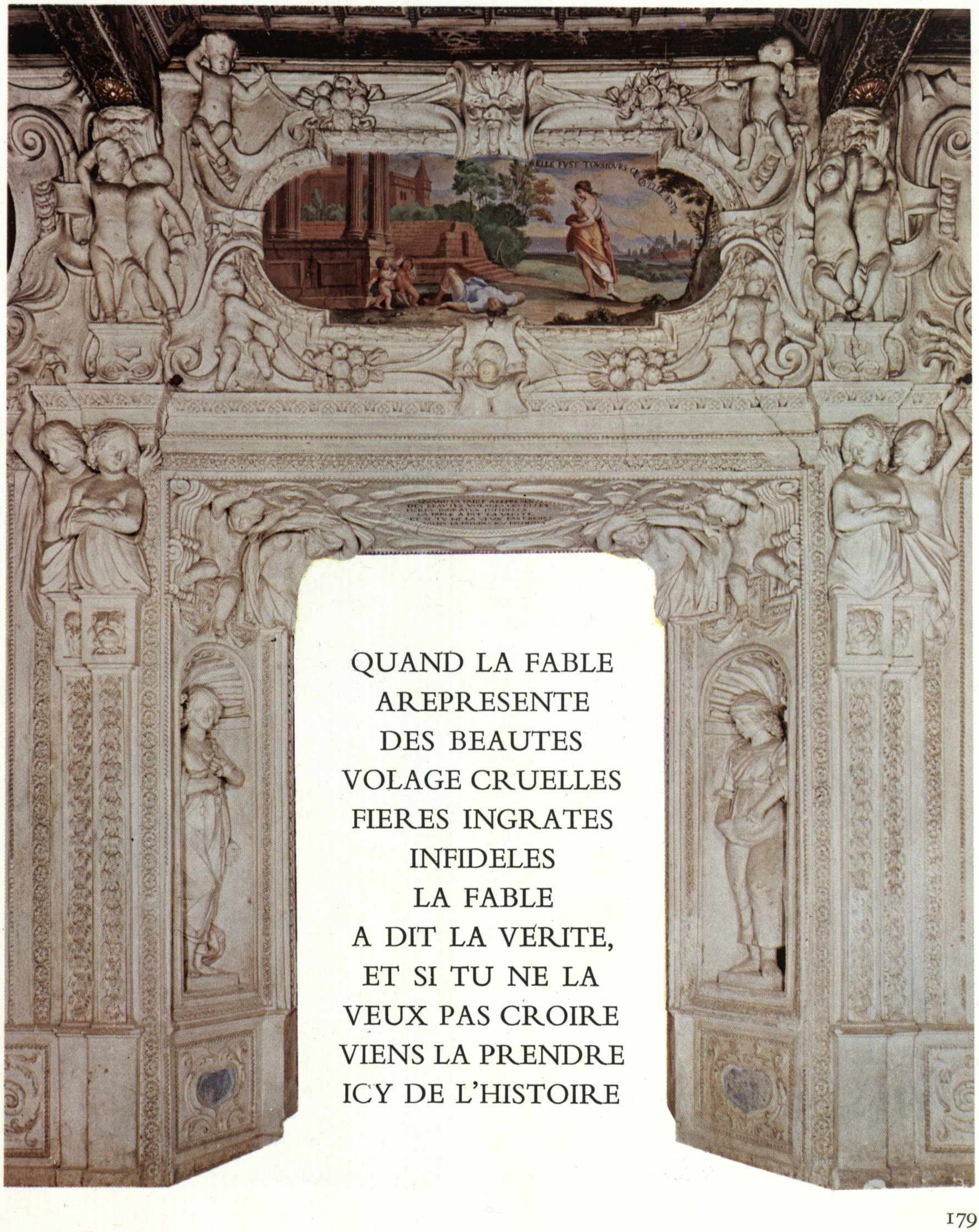


dei Doria emigrato. La lentezza dei lavori dei tesorieri ducali fu forse ispirato ad esigenze di tenere bene in pugno questi genovesi, parenti d'Andrea Doria. L'albero genealogico sabaudo registra Filippino nato da N. N. Doria e morto nel 1599.

Dei Doria Gian Domenico, morto nel 1649, fu generale delle galee piemontesi. Suo figlio Giovan Gerolamo fu promotore della riforma secentesca del palazzo detta all'inizio.

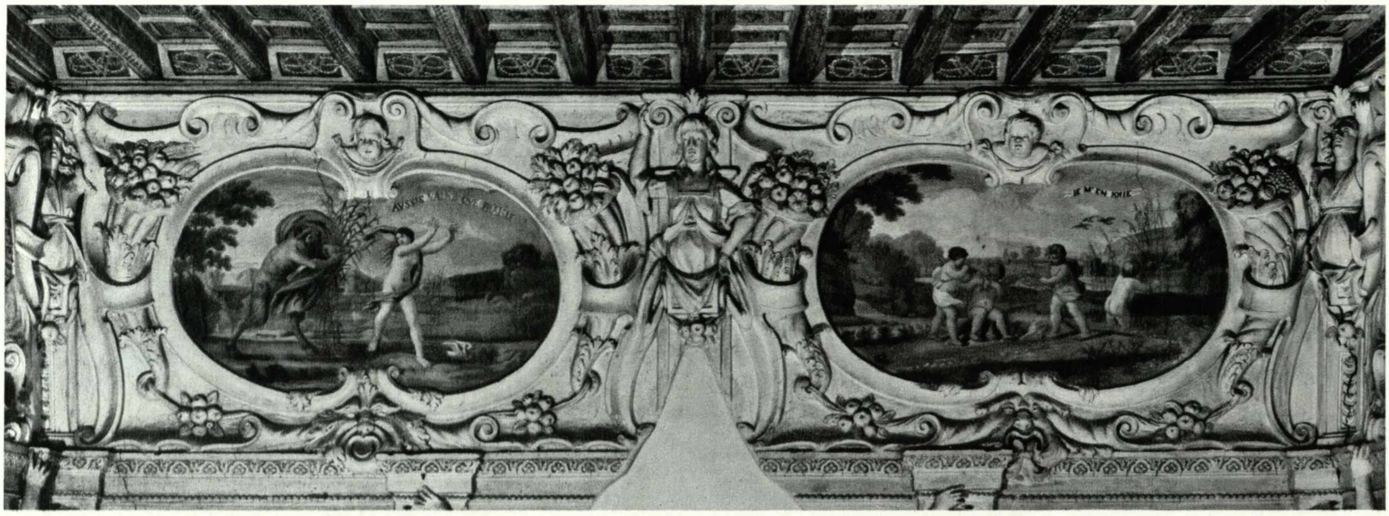
L'edificio fu usato come « delicia » da Carlo Emanuele II, com'è dimostrato da patenti del 1675, 25 gennaio, e da testimonianze fissate ai muri, quali il monogramma sormontato da corona regale in ben due stanze e cicli di affreschi incorniciati da stucchi realizzati nel divertito e malizioso intervento degli operatori intelvesi usati anche al Valentino ed a Venaria dal principe e dalla moglie francese (IV, 3; fig. 7).

Le patenti del '75 confermano l'intimità del Marchese del Maro e di Ciriè non solo coi due duchi bensì anche con la Principessa Ludovica Maria, vedova del Principe Maurizio, e sorella del Duca: « La vicinanza della nostra Real Venaria, giunta col sito molto opportuno per la caccia (il parco dei Doria) fa poder frequentemente a noi e M. R. nostra signora consorte, ed alla signora Principessa nostra sorella (fruire) del palazzo di Ciriè. E come che le principali e più deliciose passeggiate di questo restano aperte ed esposte alla continua soggetione de passeggieri et abitanti del luogo, habbiamo comandato al Marchese del Maro di farlo inchiudere in un recinto di mura »;



QUAND LA FABLE
AREPRESENTE
DES BEAUTES
VOLAGE CRUELLES
FIERES INGRATES
INFIDELES
LA FABLE
A DIT LA VERITE,
ET SI TU NE LA
VEUX PAS CROIRE
VIENS LA PRENDRE
ICY DE L'HISTOIRE

IV, 3; fig. 6.
Portale dall'appartamento di Carlo Emanuele II alla galleria di mezzogiorno nel palazzo Doria a Ciriè, primo piano. Autori forse i luganesi Casella alla metà del Seicento (IV, 3; fig. 13 e IV, 3; fig. 15).



IV, 3; fig. 7.
Nel palazzo Doria di Ciriè: fregio superiore della camera da letto con traccia del baldacchino.

ma per poter fare ciò occorreva dichiarare beni feudali quei terreni esentandoli da ogni tributo e carico, cosicché l'operazione finanziaria fosse possibile: cosa che fu decisa e fatta.

Il tratto di parco recintato è quello che si vede nel « Theatrum Sabaudiae » e che ho fatto ridisegnare per collocarlo mentalmente e ricostruttivamente in un rione ora molto edificato di Ciriè, alle spalle del Municipio. Nel disegno compendioso si vedono i riferimenti delle strade attuali ed anche il laghetto ottocentesco entro il quale nel '23 annegò uno degli ultimi Doria. Nel mezzo di quell'informale romantico specchio d'acqua era inizialmente una vasca quadrata (ancora visibile sulle mappe napoleoniche) che si presentava di spigolo al vialone alberato, segnante asse di simmetria dal palazzo patrizio sino all'ingresso castellamontiano sito dall'altro lato (IV, 3; fig. 1).

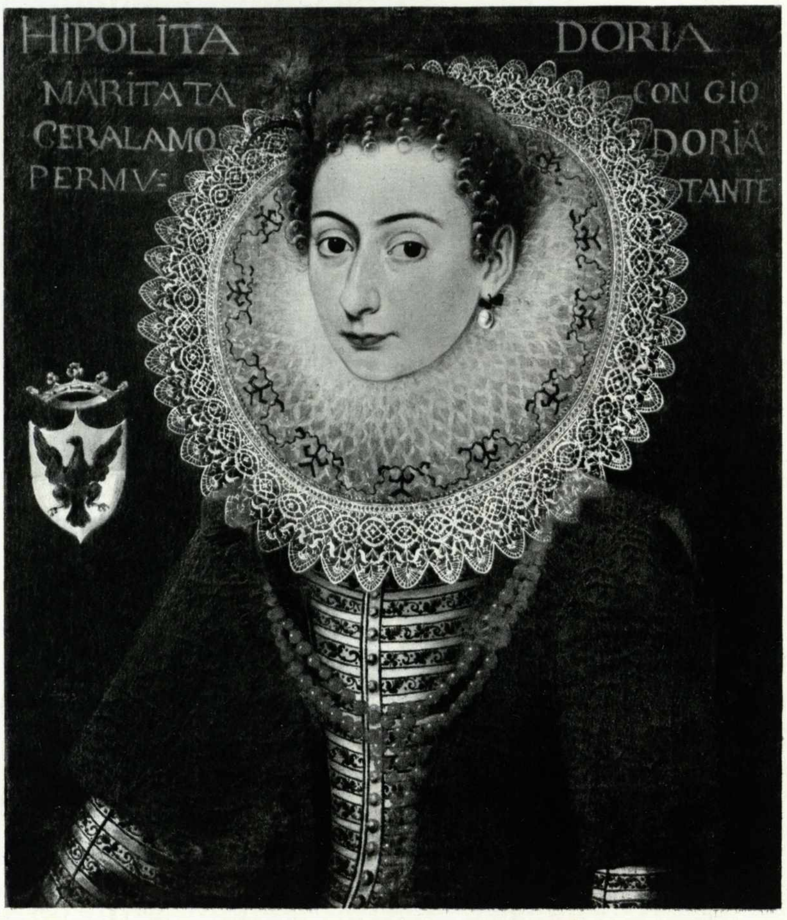
È anche visibile un viale che andava verso Torino e che forse era l'asse cinquecentesco della prima composizione architettonica. Inoltre si nota una chiesetta romanica scomparsa e le scuderie, quasi di fronte al già citato convento di Sant'Agostino (IV, 3; fig. 2).

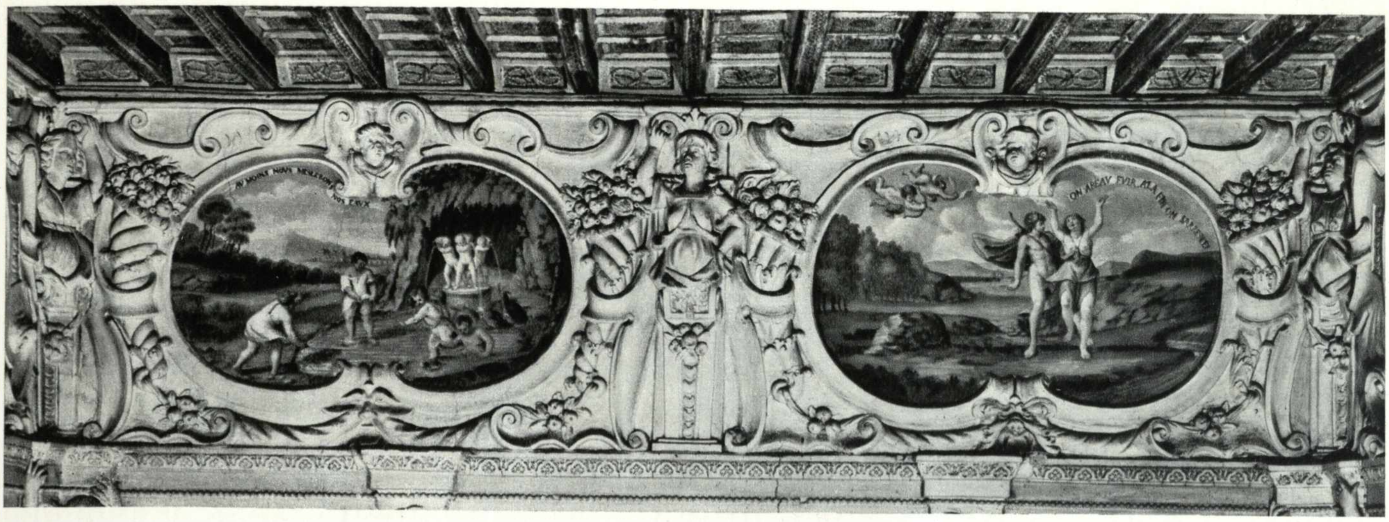
L'appartamento riserbato a Carlo Emanuele II era quello del primo piano nel padiglione meridionale. Vi si accedeva da una disimpegnata scala, oggi rifatta, cui faceva da atrio una sala con volta ornata di affreschetti entro cornici intrecciantisi con nastri, cartigli e scritte latine e spagnole a commento delle mitologiche scene (IV, 3; figg. 17 e 18). Non è roba pregiata, ma introduce al clima d'alienante giocosità convenzionale della « delizia ». In uno scomparto è una veduta di Ciriè.

Saliti, si incontrava una grande sala allungata, camera da letto perché ancora la decorazione ad affreschi e stucchi delle pareti ne lascia capire in negativo il baldacchino (IV, 3; figg. 7, 9, 15, 16), in servizio della quale era un boudoir, in fondo a destra, con volta pure ad affreschi e bassorilievi (IV, 3; fig. 12). Sulla sinistra invece s'entrava su un terrazzo o galleria che godeva della vista del giardino all'italiana fiancheggiante le scuderie (sotto quel terrazzo o galleria oggi è una sala decorata alla moda neogotica dell'ottocento, usata come armeria e sala di scherma).

La decorazione luganese della camera da letto, il cui soffitto è ligneo, a cassettoni con borchie dorate, colora tutta la « delizia » del sarcasmo libertino d'un monarca che amava spesso deporre il sussiego protocollare per la galanteria più sfrenata e del quale non sono segrete le scappatelle extraconiugali con Giovanna di Trecesson (Benso di Cavour), con Gabriella Mesme de Marolles (Delle Lanze), con Ortensia e con Maria di Mazzarino nipoti del cardinale francese e sorelle d'un principe di Carignano (IV, 1). Il Claretta, impertinentemente, dice che il duca era « imbertonito alquanto di lei », Maria Mazzarino. Quasi sempre nascevano figlie e

IV, 3; fig. 8.
La prima Marchesa Doria di Ciriè, Ippolita, maritata a Gerolamo e coetanea di Maria Savoia Este (IV, 1; fig. 18). Stesso ambito pittorico?




AU MOINS NOUS MESLERONS NOS EAUX
ON ABEAV FVIR ALA FIN ON SARRESTE

IV, 3; fig. 9.
Nel palazzo Doria di Ciriè: fregio superiore della camera da letto del Duca (dettaglio).

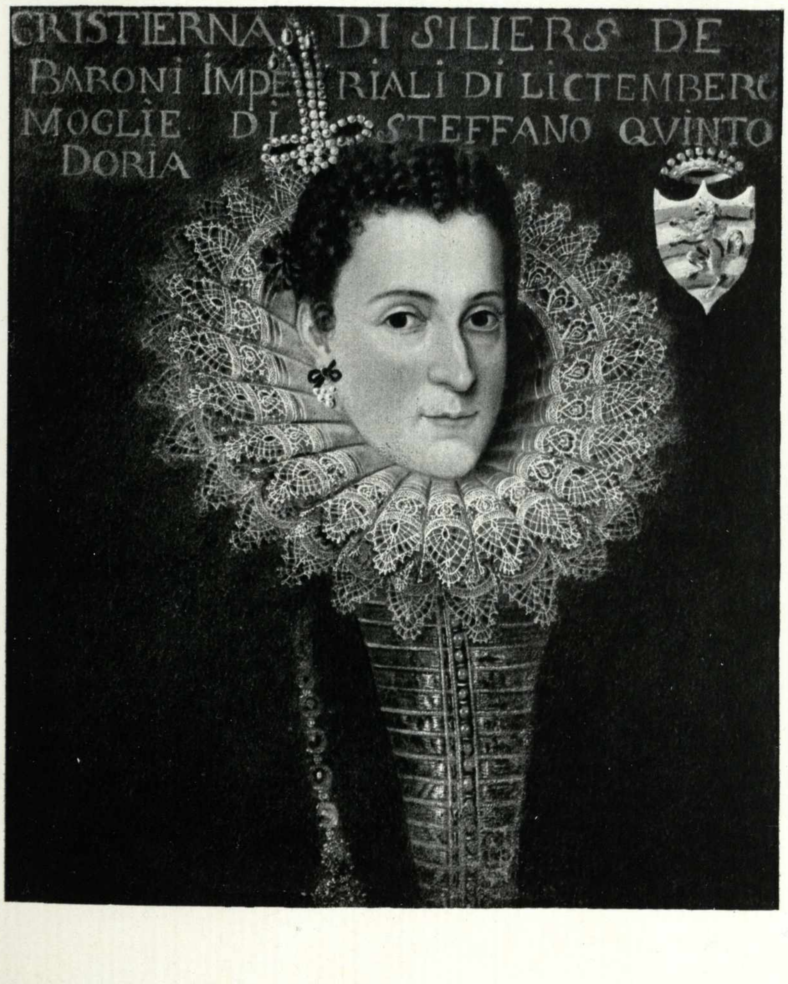
figli da sistemare in qualche modo, come abbiamo già visto e vedremo ulteriormente. Circolò anche per le case piemontesi Cristina, regina di Svezia: ed è tutto dire.

Sull'architrave della porta, che mette sul terrazzo o nella galleria, ancor ora si legge senza veli: « Quand la fable arepresente / des beautes volages cruelles / fieres ingrates infideles / la fable a dit la verite / et si tu ne la veux pas croire / viens la prendre icy de l'histoire » (IV, 3; fig. 6).

Qualsivoglia reticenza a capire si ha poi alzando gli occhi e posandoli sulle scenette mitologiche e sulle didascalie corrispondenti, che qui si trascrivono (girando in senso antiorario lungo l'imposta della volta): « Au moins nous meslerons nos eaux; leur beau feu se resout en eau; le dedans comme le dehors; sa legerité la noircit; je m'en johe; aussis vaine que fraisie; toujours plus dure: elle fust toujours ce quelle est; son changement faiet ma gloire; on a beau fuir a la fin on s'arreste ».

Corrispondono a tali scritte favole d'eroi panici ed olimpici di trasparente allusione sulla irrequietezza dell'animo umano nel tema ch'è presidiato da Cupido. Attacco, resistenza, resa inevitabile con finale miscela d'acque e trionfale gloria nella vittoria dell'istinto della conquista. Tutto narrato con « fumetti » che non descrivono realisticamente ciò che insegnano. Se anche qui c'è il dotto lavorio della penna di Tesauro (IV, 2), bisogna proprio dire che il severo moralistico vegliardo sapeva anche lui prendersi tregua dall'abituale noiosa saccenteria.

IV, 3; fig. 10.
Cristierna di Siliers Lichtenstein nuora di Gerolamo Doria di Ciriè. Autore forestiero ignoto.

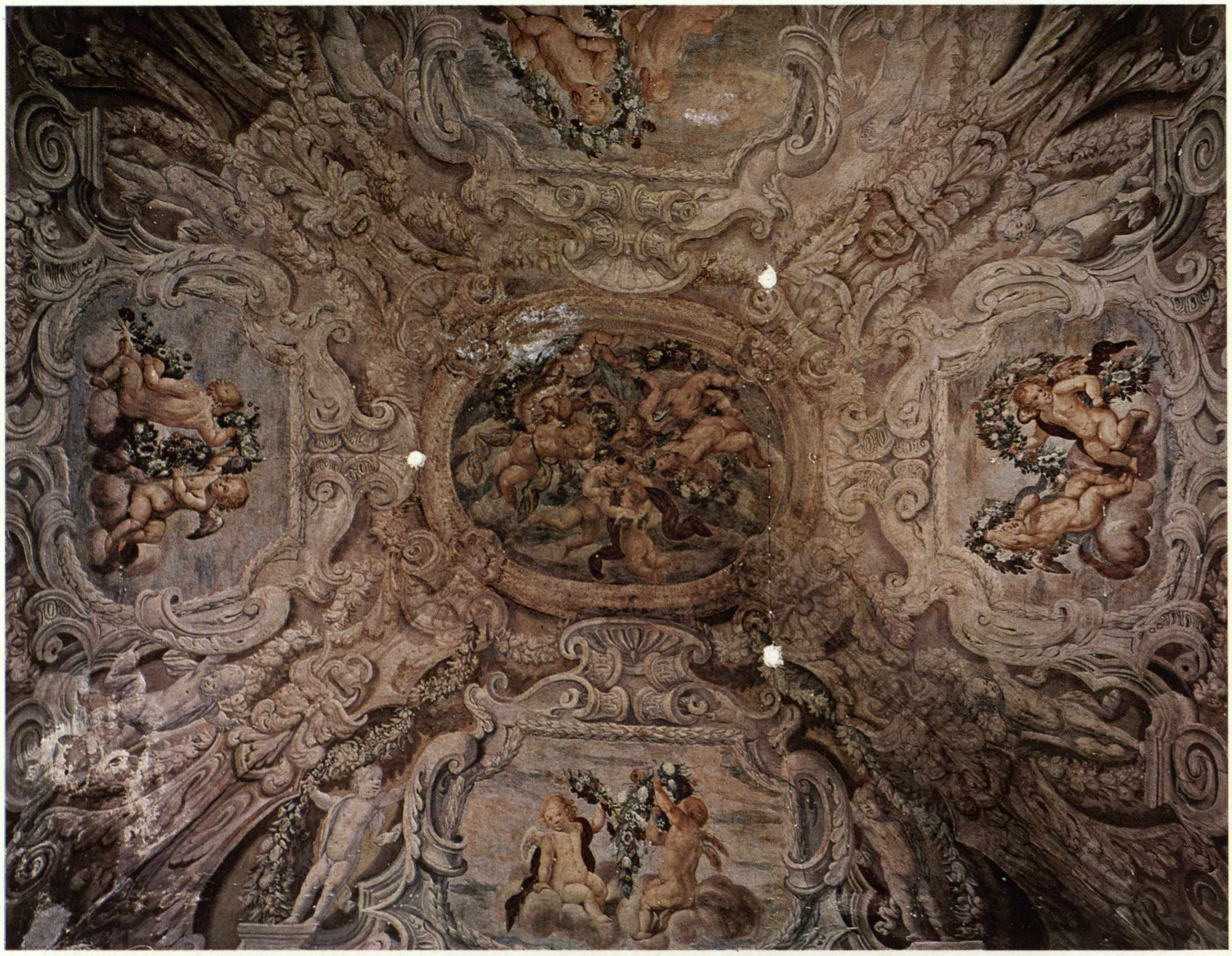


I cartigli didascalici ed i puttini alati (che qui sono Amorini ma che altrove potrebbero essere Angelini per narrare cose sacre) costituiscono come una filigrana del supporto fisico del ciclo illustrativo; sono dentro le scene; sono dentro la cornice architettonica che modella scenograficamente il contenitore murario.

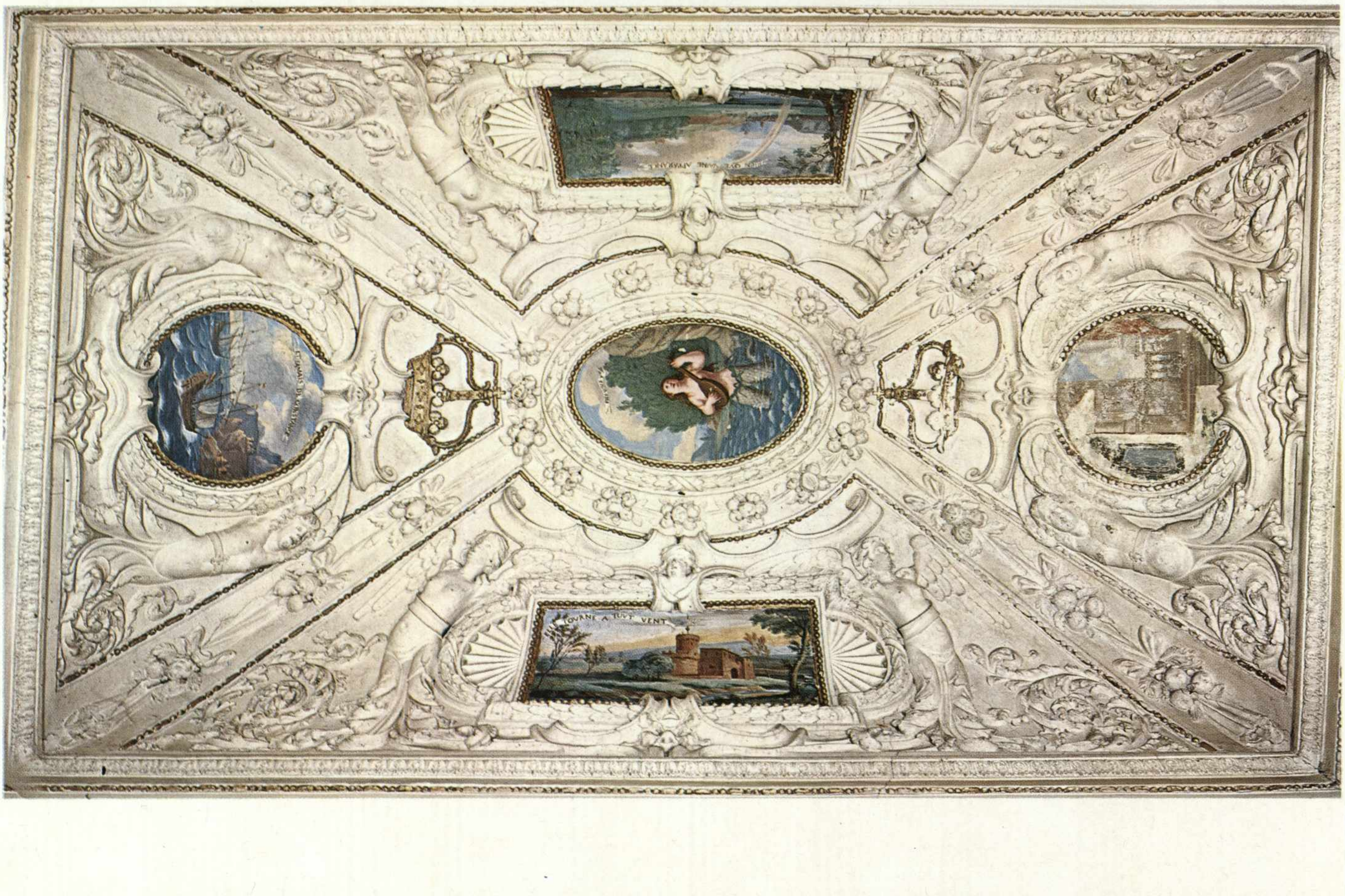
La filigrana ha orditi e trame e soprarricciolі, come nei damaschi, i quali costituiscono la tecnica e la maniera del gusto. Fra gli insiemi delle preferenze artistiche, che accomunano le strutture unificanti, il mestiere veniva fornito da comunità artigiane emigranti da ben determinati focolai, tra il lago di Como e quello di Lugano. L'opera veniva fruita ovunque, in infiniti ambiti geografici d'Europa.

Quella diffusione di strutture unificanti accadeva in maniera clamorosa, nonostante l'esistenza di confini politici ed ideologici tracciati solo sopra un velo superficiale di copertura della realtà culturale europea.

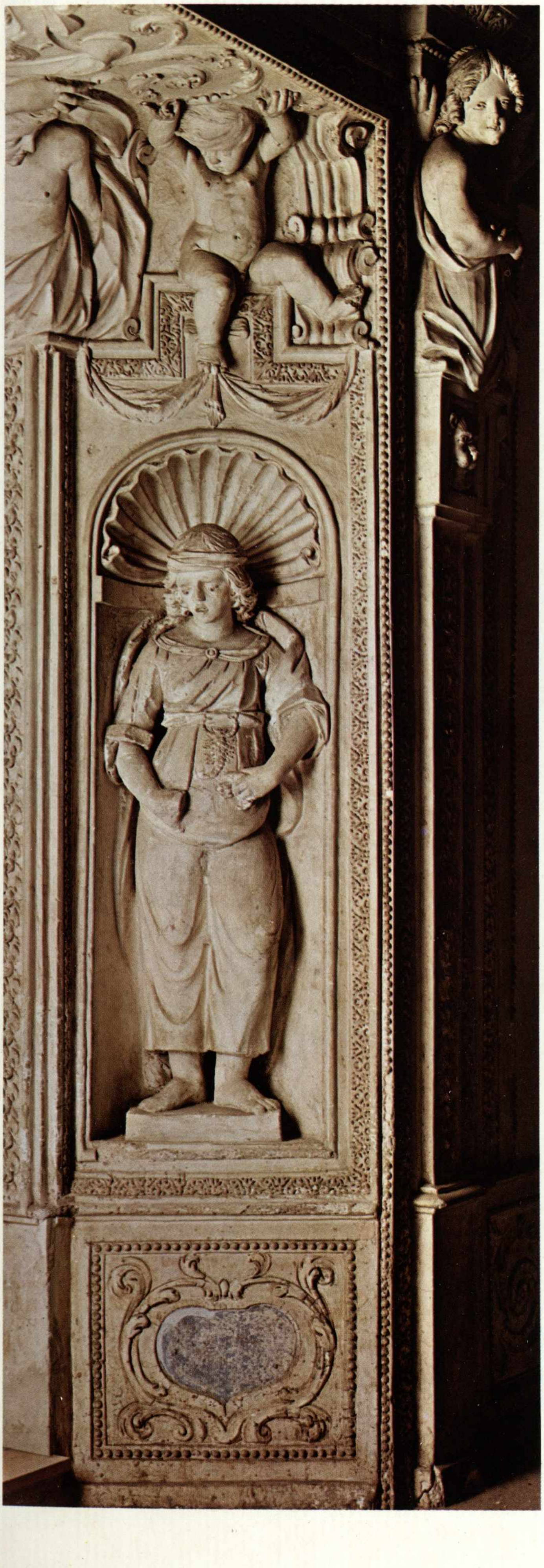
I luganesi ascoltavano le voci locali, quelle linguisticamente ufficiali e quelle dialettalmente spontanee, le trasportavano, le miscelavano e le fissavano in segni figurativi idonei a qualsiasi impiego, da quello di narrare contenuti letterari a quello di narrare astrattamente solo di se stessi, come dirò più avanti (V, 6).



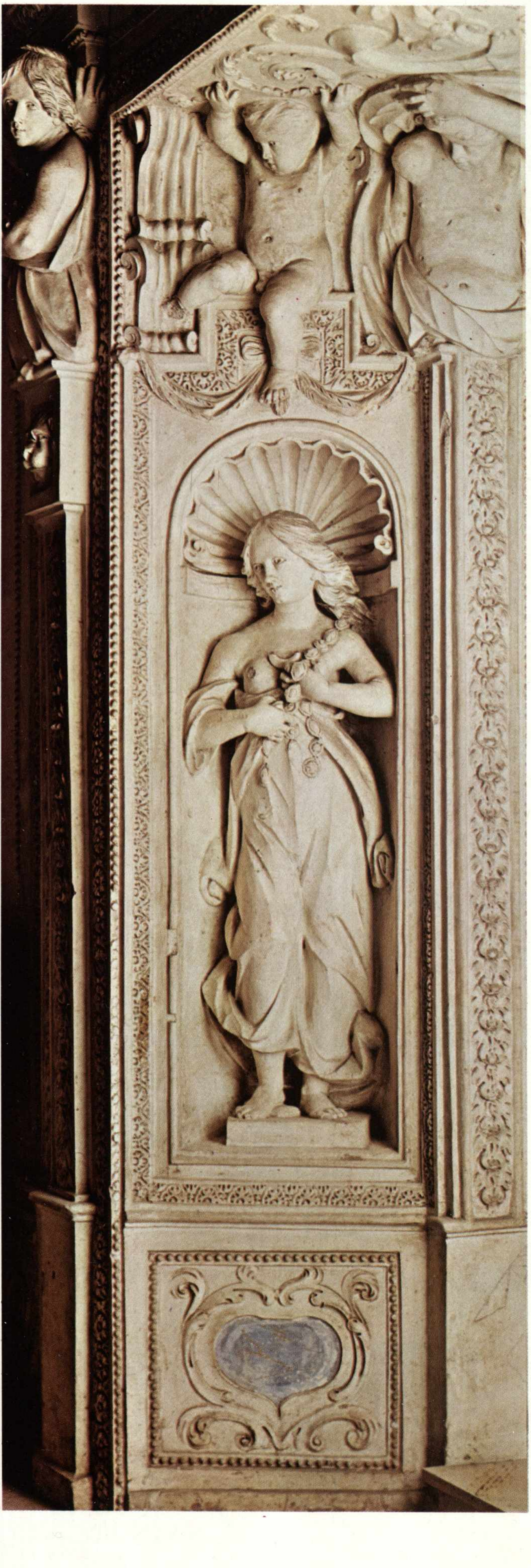
11



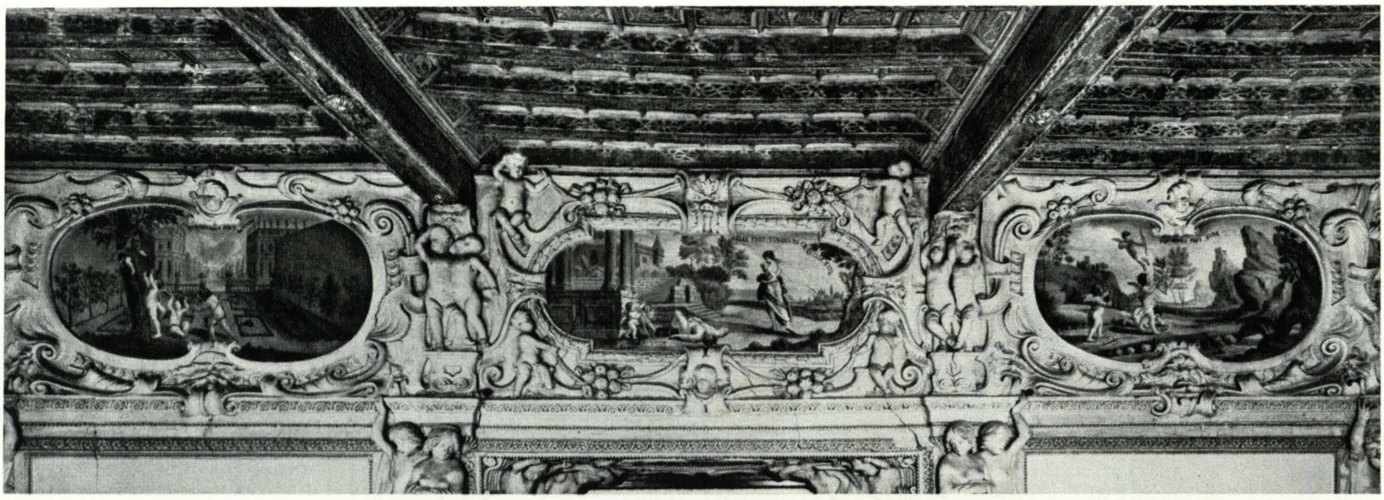
12



13



14



15

Evidentemente tutta l'ornamentazione quadraturista a rilievo in scagliola bianca, di questa camera di Carlo Emanuele II in casa Doria, anche se incorporava cariatidi, puttini, animaletti chimerici e « fioraggi, arabeschi, trofei e vasi », usava elementi di ordini architettonici canonici; non era che una libera sbrigliata astrazione inventiva. L'astrattismo mondrianiano non significa affatto maggiore libertà e più ebbrezza dionisiaca di questi « ensembles baroques ».

Nella camera del monarca lo stucco di scagliola plasmato dalla stecca e dalla spatola d'uno dei Casella agiva sul « relax » analogamente, e niente più e niente meno, come un sottofondo musicale tratto col plettro da corde armoniche d'uno strumento orchestrale.

Quale dei Casella, operosi anche nei palazzi ducali di Torino del Valentino e di Altessano, della Vigna in collina suonò queste galeotte musiche solidificate? Alessandro? Antonio? Giacomo? Giovanni? oppure Giovanni Andrea che, come dice il Lanzi, fu in Roma « scolaro » ossia allievo di Pietro da Cortona e che in Torino servì come tutti i suoi conterranei i Castellamonte nelle loro orchestrazioni architettoniche? Infine altri della famiglia, abituati ad accoppiarsi, un pittore ed un plasticatore?

Certo è che gli affreschetti di Ciriè sono notevoli, ma che soprattutto l'autore delle scagliole bianche era bravissimo. Questi stucchi sono tra i più belli che ancora si conservino in Piemonte (IV, 3; figg. 13 e 14), mai stati imbolsiti da coperture pigmentate di restauro.

Plasticamente vivi, modellati con estrema bravura e sottolineati ancora dalle efficaci sbavature delle stecche e delle spatolette, questi stucchi saranno capisaldi per la storia dell'arte allorché si sarà approfondita l'indagine sugli autori e sulla data d'esecuzione, forse negli anni Cinquanta e Sessanta.

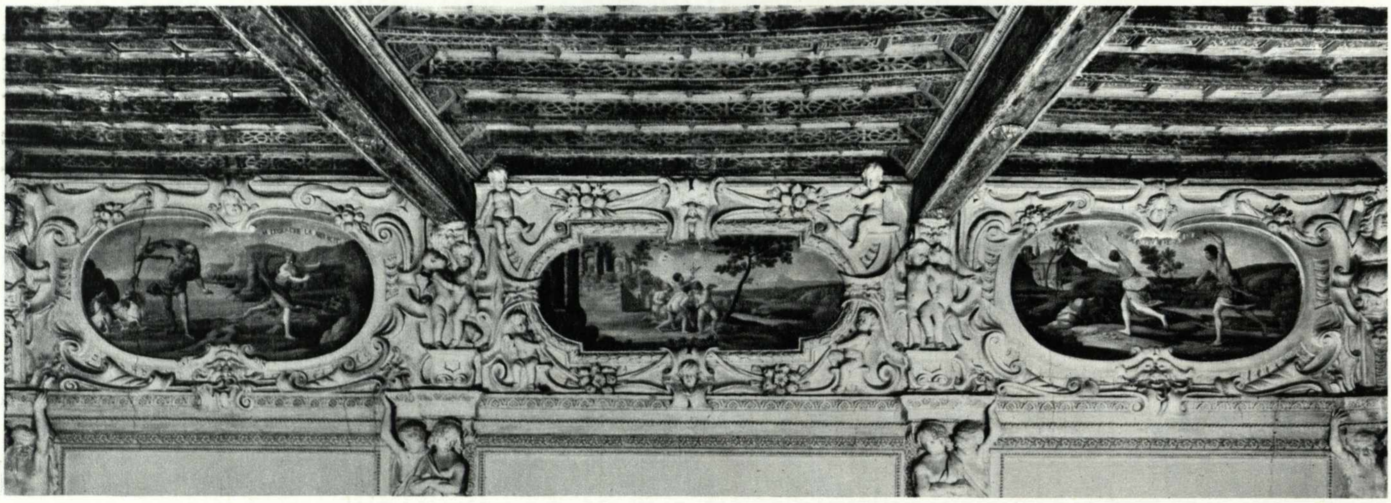
Già il Litta osò dire che Carlo Emanuele II fu principe immerso nel lusso e nella raffinatezza. Se ne ha conferma in questo polo di estremità delle pendolari passeggiate intorno a Venaria, ch'egli curava come fosse cosa sua, tanto che si ha notizia d'arredi inviati direttamente a Ciriè dal Duca (come quella pittura eseguita da Giovanni Antonio Recchi nel '74).

Se la recinzione dei giardini del parco pongono una data, essa non significa che già prima Carlo Emanuele non avesse provveduto ad ordinare o fare eseguire gli stucchi. Tale data dice solo che egli nel '75, anno della morte, quarantenne, era infastidito dall'indiscrezione della gente di passaggio e del luogo raffrenabile, prima della costruzione della lunga muraglia, esclusiva-

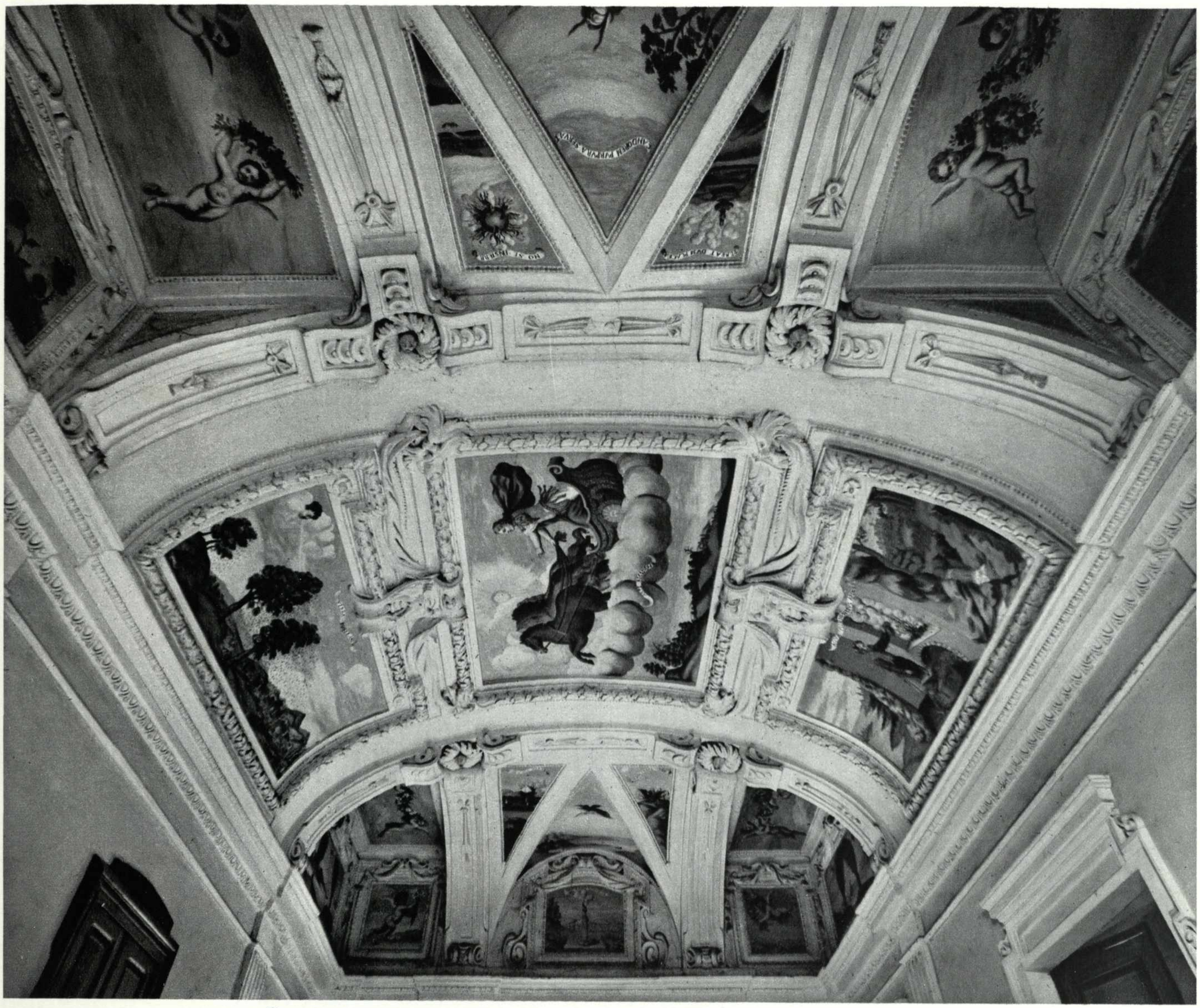
Nelle pagine precedenti:
IV, 3; figg. 11 ÷ 14.
Nel palazzo Doria di Ciriè: cubicolo infantile, al piano terreno, con volta totalmente affrescata imitando gli stucchi forse dai Dufour; boudoir del Duca Carlo Emanuele II, al primo piano, con affreschetti incorniciati da stucchi; le due strombature del portale della camera da letto (IV, 3; fig. 6).

In questa pagina:
IV, 3; figg. 15 e 16.
Nel palazzo Doria di Ciriè: fregi con affreschi allegorici nella tematica tesauriana e cornici e quadrature a stucco con altorilievi.

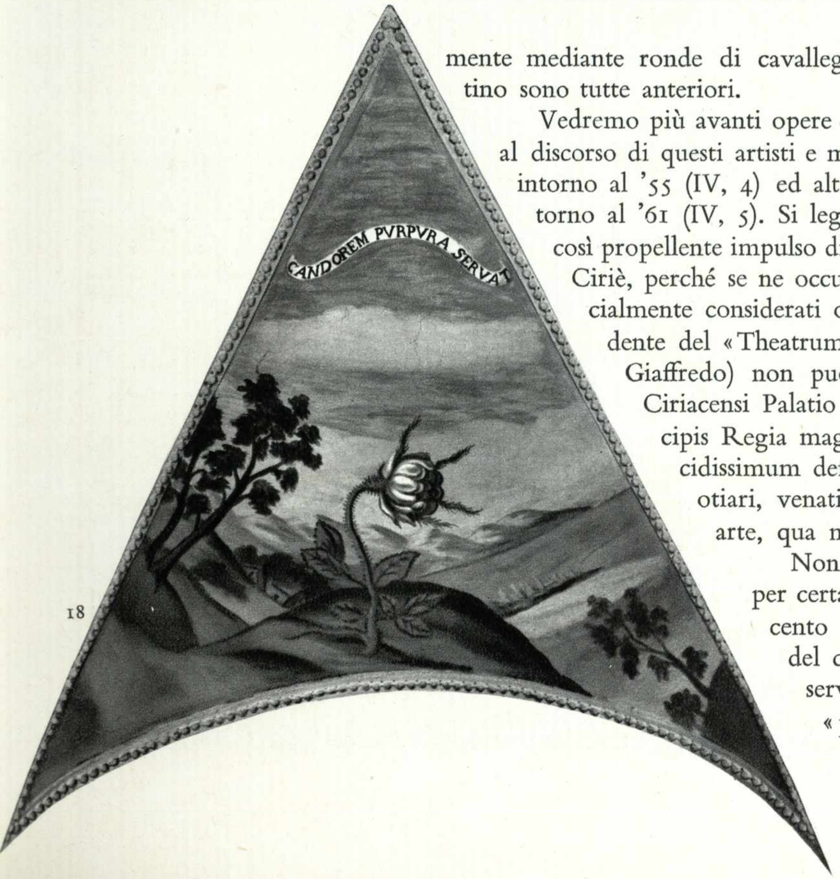
Nella pagina seguente:
IV, 3; figg. 17 e 18.
Nel palazzo Doria di Ciriè: volta decorata con affreschi e stucchi al piano terreno sull'atrio d'accesso all'appartamento per i duchi sabaudi. In una unghia del padiglione domina un « fiore gigante »: « candorem purpura servat ».



16



17



18

mente mediante ronde di cavalleggeri. Le attività dei Bianchi e dei Recchi al Valentino sono tutte anteriori.

Vedremo più avanti opere d'ornamentazione ad affresco d'alto livello che si legano al discorso di questi artisti e maestranze nella zona nel palazzo degli Armano a Grosso intorno al '55 (IV, 4) ed altre, a stucco all'Eremo eretto dai Graneri a Lanzo, intorno al '61 (IV, 5). Si legheranno alla presenza di alti dignitari di corte. Ma un così propellente impulso di qualificazione didattico godranno solo questi lavori di Ciriè, perché se ne occuparono personalmente il duca e sua sorella, pure ufficialmente considerati ospiti del Marchese del Maro. La prosa concisa e prudente del «Theatrum Sabaudiae» (nel caso specifico dello storico nizzardo Giaffredo) non può tacere questo diretto intervento nell'«elegantissimo Ciriacensi Palatio», in quegli appartamenti, «aedibus, quas ipsimet Principis Regia magnificentia construxerunt, ornaverunque, ut essent placidissimum defessi animi levamentum, si quando ab Aulae curis libeat otiari, venationibusve, et genio indulgere inter loci deliciae, qua arte, qua natura amenissimi».

Non è bene commentare qui, a fianco degli aspetti positivi per certa arte, i risvolti negativi del costume artistico del Seicento (IV, 4; IV, 5; V, 1; V, 2) quali oroscopi del divenire del costume etico. Il libertinaggio marciò sempre di conserva con lo sfacimento delle virtù civiche, anche se la «pruderie» può apparire libera contestazione all'autorità di tradizioni ipocrite.

Euforia ornamentale d'arcadici frescanti intelvesi nel chiuso del palazzotto residenziale degli Armano di Gros e della villa di delizia « la Passerona ». IV, 4

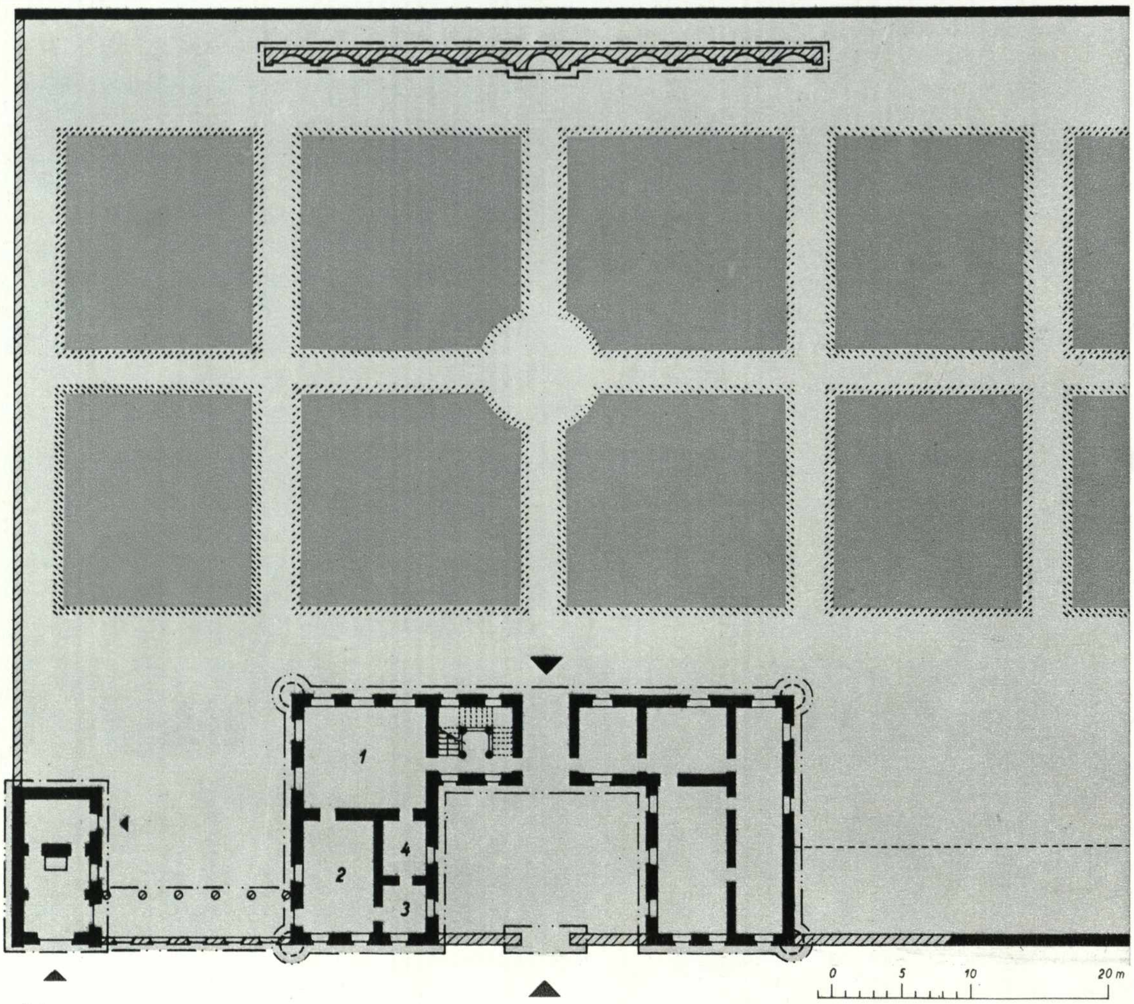
Nell'epoca del razionalismo machiavellico, galileiano, cartesiano e illuminista, una spettacolare cinica asta di predicati araldici viene a cancellare la partecipazione delle comunità locali alla gestione della cosa pubblica, la quale diventa interesse statale assoluto; e solamente cascami dell'arte di corte vengono sparsi, qua e là, in servizio dell'aristocratico prestigio di capricciosi e talora inutili dignitari. Non vengono più suscitate energie vitali capaci di rimodellazione del gusto e financo del paesaggio che serve socialmente ed eticamente.

Tipici indici di tale comportamento si notano ai bordi delle maggiori unità di circoscrizione amministrativa nelle quali Emanuele Filiberto smembrò la medioevale Signoria di Lanzo.

Per esempio, tra i due giovani Marchesati di Lanzo e di Ciriè (ai quali più tardi Carlo Emanuele, aggiungerà il marchesato di Caselle [IV, 1], costituiti per motivi pressoché familiari che esulano dall'appaltatura pubblica, sta una costellazione di piccoli nominali feudi riserbati a minori dignitari di corte. I nominali feudi familiari e quelli di vendita, al maggior offerente, costituiranno tuttavia un cordone d'isolamento protettivo della capitale dal contado d'ignoti e incontrollabili umori. Tale fascia di vuoto è stata tuttavia anche considerata quale una riserva di spazio per esigenze militari, onde consentire la localizzazione di tenzoni a debita distanza dalla cittadella torinese, quasi una specie di ring o pedana per le grandi sfide tra i potentati francesi e spagnoli ed il minuscolo stato sabaudo aspirante all'indipendenza (II, 3).

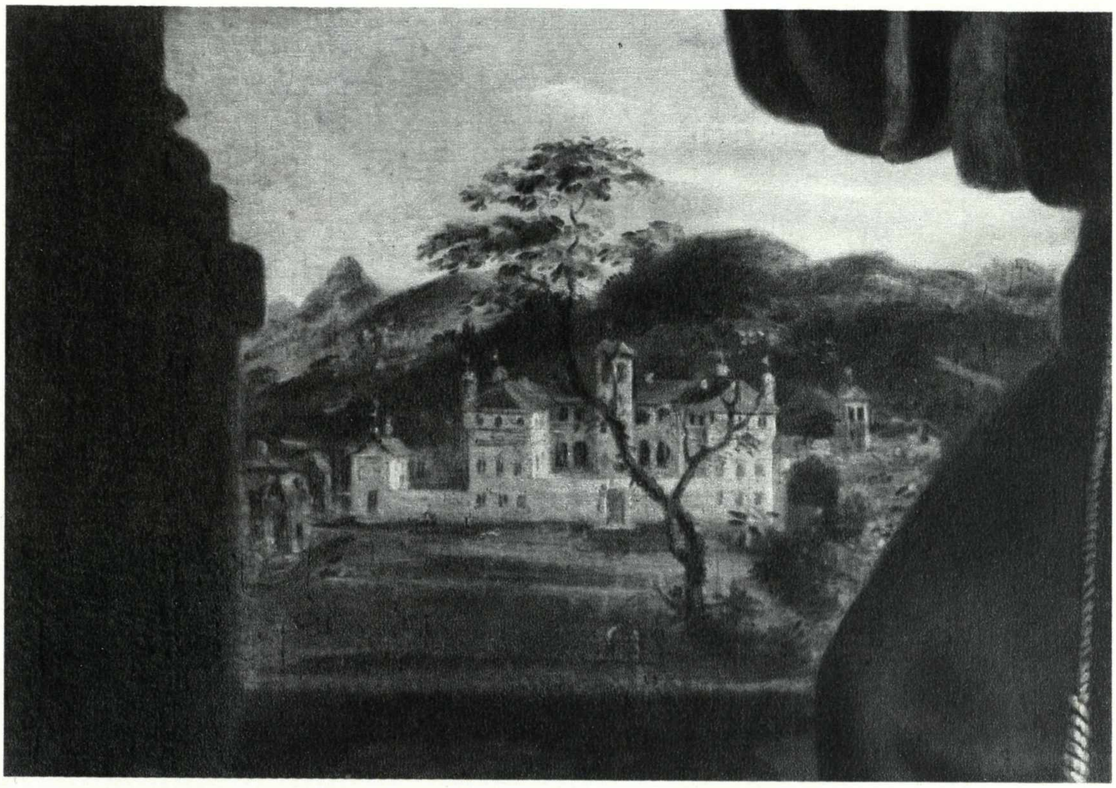
Nel pedemontano corridoio di coriandoli pseudo amministrativi, che taglia in due il Basso Canavese, sta Grosso col suo palazzotto pressoché ignoto alle guide turistiche, falso castello da considerarsi oggi quale scrigno di significanti opere d'arte intelvesi. Nell'altro corridoio che passa tra Ciriè ed il Po, sta un'altra dimora campagnola destinata a « delizia », la Passerona, nei pressi di San Maurizio Canavese, che racchiude un altro tesoretto di quadreria e di affreschi di consumo meramente aristocratico (VII, 1 e VII, 2).

Di tali raccolte figurative, murate stabilmente ed occulte, intendo parlare proprio nell'intento di mostrare l'anzidetto fenomeno storico del distacco sociale della rappresentatività della classe di potere dalla popolazione dei borghi antichi (o delle relative frazioni). Questo popolo, reale ed efficiente, era erede degli antichi consortili che prestarono agli stati monferrino e sabaudo non sola-



IV, 4; fig. 1.
Planimetria generale del palazzo degli Armano a Grosso, con la cappella ed il fondale del giardino. Le sale da 1 a 4, sono quelle che conservano ancora affreschi. I muri campiti in nero sono più antichi di quelli campiti con tratteggio. Il rilievo è esatto solo per la parte sinistra, visitabile.

IV, 4; fig. 2.
Paesaggetto con il palazzo degli Armano a Grosso che fa da fondale nella pala sindonica sull'altare della cappella gentilizia.

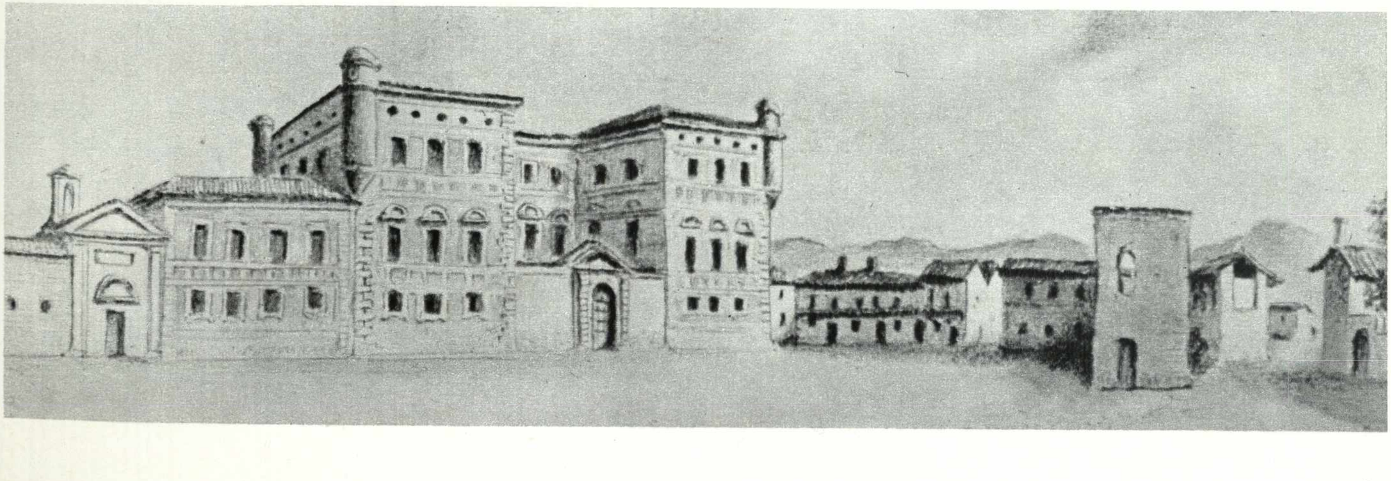


mente la collaborazione d'un insieme di energie civiche e politiche non irrilevanti, bensì anche di vitali interventi (attivi o passivi non conta) alla operatività ed alla formatività dell'arte (I, 7; II, 1).

L'attuale palazzotto Armano di Grosso è secentesco. È rimodellazione, ossia ricostruzione in altra dimensione, della casa fortificata presidiante il ricetto medioevale, facente parte della Castellania di Balangero. È divenuta così prestigiosa residenza dei membri della famiglia d'un Armano, medico a Ciriè, che nonostante il suo stato borghese, sposò nel 1593 la nobile Sibilla della casata monferrina-ciriacese dei Cavalleri (discendente da quei «Caballarii» che, come dissi, ebbero nel 1295 in cambio dell'allontanamento dal consortile di Ciriè, ov'erano diventati troppo potenti e pericolosi, un'autentica infeudatura nel ricetto di Grosso). Grosso è a due passi da San Ferriolo (I, 5; I, 6; I, 7). Gli Armano vi riattivarono le risorse agricole dei fertili suoli dei dintorni decaduti dal momento in cui i benedettini cessarono d'occuparsi di cose terrene.

Più precisamente le cose stanno come segue. Questo borgo fortificato risulta già nominato nel 1209 dal Vescovo di Torino Giacomo I per il componimento d'una vertenza tra l'abbazia torinese di Sant'Andrea e la prevostura di Liramo a proposito di benefizi di Ciriè, Corio, Nole, Liramo e Grosso. Ciò significava che la gente laica attiva del Basso Canavese aveva già nel secolo XIII cominciato a sostituirsi alla gente di regola monastica, ritornante alla sfera della preghiera. Lo stesso feudo trovasi investito «come feudo nobile retto gentile ed onorifico» il 5 febbraio 1295 dal Marchese Giovanni di Monferrato ad Amedeo Caballarii, figlio di Merletto signore di Rivarossa, e cioè con «giurisdizione, beni, redditi e ragioni feudali». Più tardi, nel 1351, insieme a tutta la Castellania di Balangero il ricetto di Grosso passò agli Acaja, avendo già in sé inglobato la giurisdizione della Pieve di Liramo, ch'era posta tra il suo ed il dominio di Ciriè. E ciò è indice del progressivo formarsi d'un latifondo non certo di feudale impianto.

IV, 4; fig. 3.
L'appunto sulla piazza del castello di Grosso a cura di C. Rovere nel 1852 (Deputazione di Storia Patria, Torino). L'ombreggiatura è arbitraria, perché le facciate sono ornate da quadrature graffite.



Nella tavola a fronte:
IV, 4, figg. 4 e 5.
La grande sala delle Muse nel palazzo degli Armano di Grosso, forse affrescata dai luganesi Bianchi e Recchi poco dopo il 1655.

In periodo successivo i Caballarii spartirono il governo di Grosso e di Liramo coi nobili Peracchi di Lanzo e coi Jacomelli di Villarfioccardo. La sostituzione nel consortile ai Cavalleri degli Armani è ricordato da una lapide entro la cappella gentilizia dello stesso castello. Dice la lapide, con spagnolesca albagia ed insincerità: «Johannes Baptista, Jacobus et Bernardinus Armani frates, Comites Grossi et Villanova, vindicata Grossi ditione a maioribus tribus seculi possessa, Castro vetustati collabente a fundamentis restituto». Cioè dice che Giambattista, Giacomo e Bernardino Armano, conti di Grosso e di Villanova, ricostruirono dalle fondamenta il castello fatiscente per vetustà, rivendicando su Grosso la potestà che da tre secoli apparteneva ai loro antenati. Dice poi che nel 1655 costruirono la cappella gentilizia dedicata al Santo Sudario.

I borghesi Armano, divenuti conti di Grosso, acquistarono dall'erario anche «patenti di nobiltà» su Villanova nel 1657. Era modo usuale in tempo d'assolutismo aristocratico di costituirsi, grazie alla collazione di «quarti di nobiltà», una giustificazione a nominalmente reggere una località prescelta. Acquistando ad uno ad uno quei «quarti» esistiti in un lontanissimo passato rievocato negli archivi, si alzava sulla torre di nuova fabbricazione un pennone con il blasone coronato, quello (IV, 4; fig. 6) ch'è entro la predetta lapide, cioè con a sinistra il serto d'olivo Armano ed a destra l'inquadrato scudo Cavalleri visto negli affreschi quattro-cinquecenteschi di San Ferriolo (III, 6).

Gli Armano, in realtà s'imparentarono con i Cavalleri, ereditando quindi con cavillo giuridico il primo «quarto» garantito come dote della sullodata Sibilla. E poi tribolarono assai per impossessarsi degli altri «tre quarti» che spettavano a Giovanni Ludovico, fratello di donna Sibilla.

Siffatte tribolazioni vengono narrate gustosamente dal sacerdote Bellezza Prinsi su un bollettino d'una sperduta parrocchia chierese: nascono dal dispetto voluto fare da Giovanni Ludovico alla sorella, per cui alienò nel 1614 i suoi tre quarti (prima donati alla sorella stessa) a Claudio Cutet, primo cameriere di Carlo Emanuele I di Savoia e tesoriere dell'Annunziata.

Sulla validità giuridica di tale vendita, fatta successivamente alla donazione, s'aprirono cause in tribunale; le quali, dopo alterne fortune, furono risolte solo nel 1651 dai tre figli di Sibilla mediante il pagamento di diecimila lire di quel tempo. Cifra notevole.

Ormai la ricchezza degli Armano era in progressiva floridezza, come poi mostrerà la consistenza patrimoniale a metà del Settecento: quattro grosse cascine tra Grosso, Nole, Mathi e Villanova; quattro fabbriche civili sparse un po' dappertutto dalla Vauda a Pozzo Strada ed un palazzo a Torino, davanti alla Chiesa del Carmine (costruito precisamente nel 1754 e rialzato nel 1785), dotato di una volta planteriana nell'atrio segnalata dal mio collaboratore Mario Oreglia una decina d'anni fa.

Sempre così: la nobiltà agraria aspirava ad inurbarsi ed a farsi la sede cittadina, in ciò facilitata dalla monarchia settecentesca perché Torino apparisse metropoli europea.

Il casato degli Armano è oggi estinto. Uno sprazzo di valore autenticamente nobile e storico la famiglia lo ebbe quando il conte Carlo Lorenzo, allora luogotenente dei Dragoni del Re, prese parte con Santorre Santarosa ai moti rivoluzionari piemontesi del 1821.

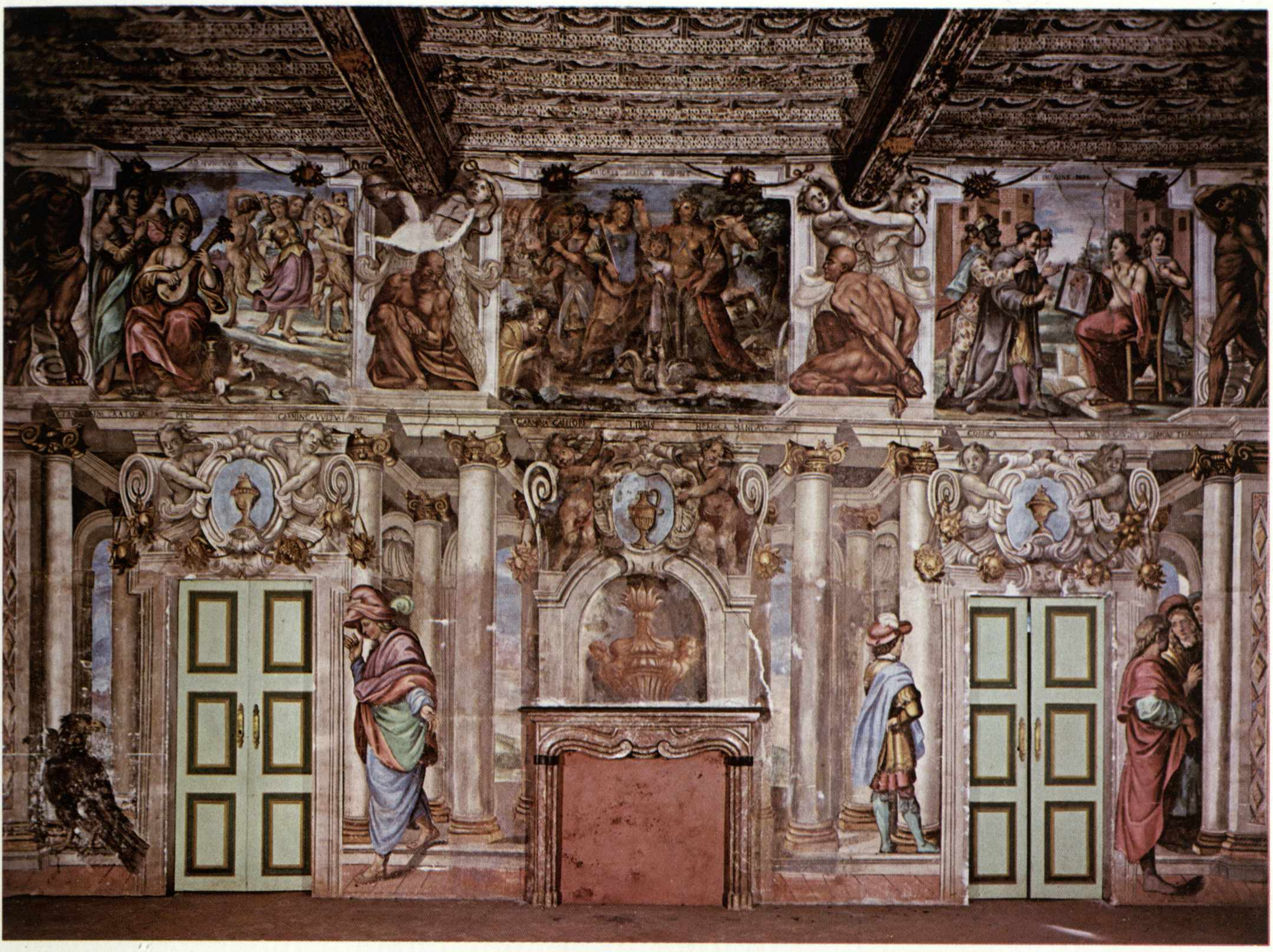
Il conte ebbe i beni confiscati e la condanna capitale. Fortunatamente l'esecuzione di morte fu solo in effigie, perché egli era riuscito ad espatriare, nella Svizzera dove morì nel 1865.

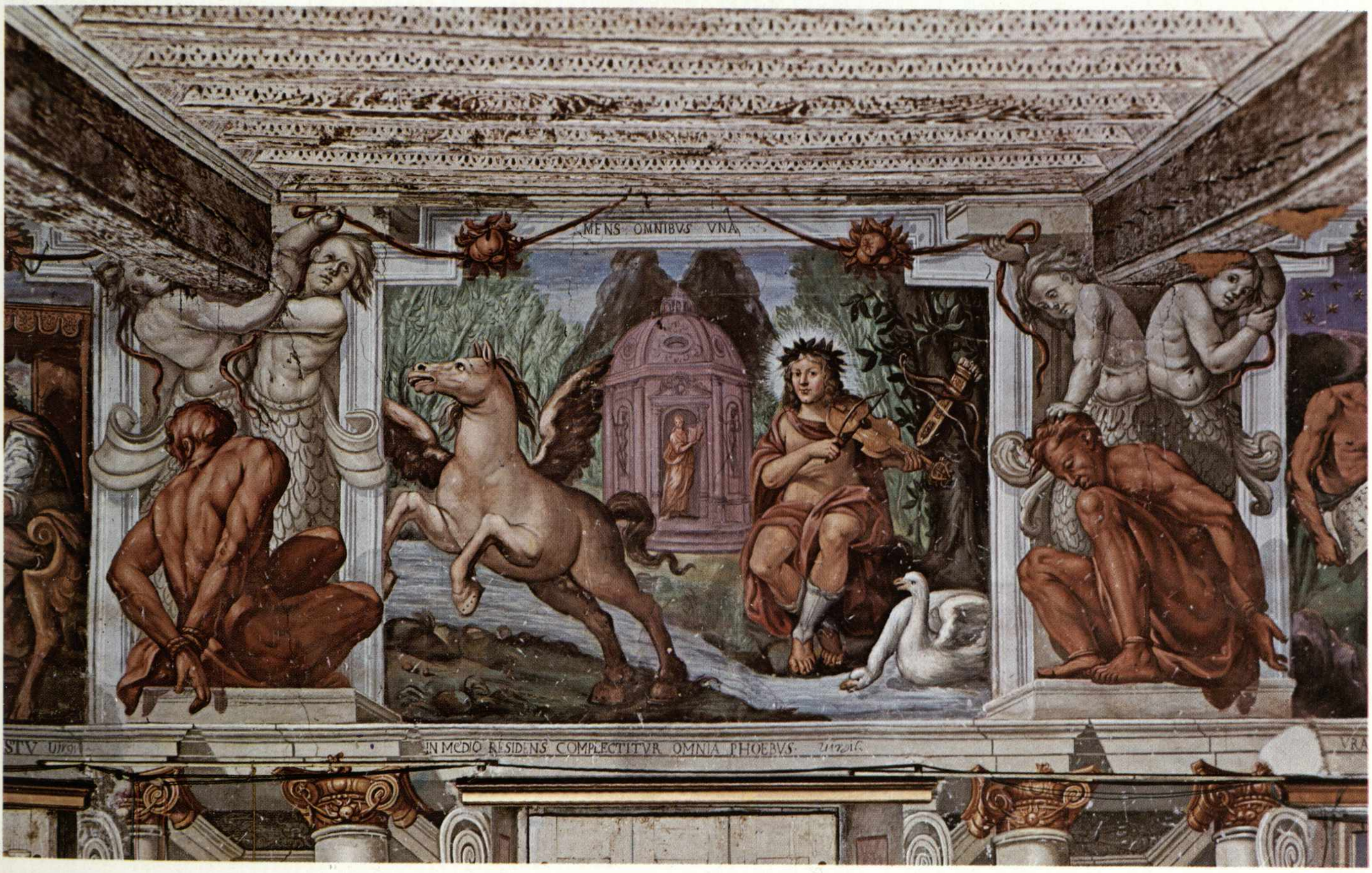
Ma oramai il castello di Grosso era passato nelle mani dei Wagner (1852), poi dei Piano, ed infine dei Comoglio, attuali proprietari.

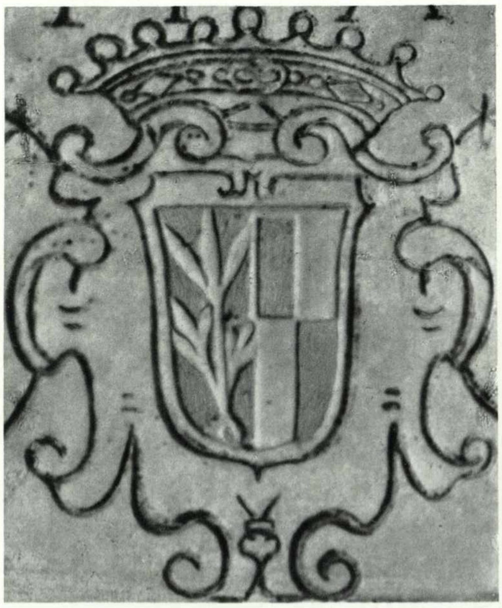
È svuotato di ogni suppellettile.

Un inventario del 1761, costipato di ben 1281 voci d'oggetti di mobilio, di effetti di vestiario e di biancheria, di tappezzerie di Fiandra, di argenterie e cristallerie, potrebbe forse darci adeguate risposte a quesiti curiosi sul costume signorile sei-settecentesco, di cui uno coevo è alla villa Viarana (VII, 2). Tuttavia a Grosso bastano i muri residui a parlarci, con la loro impostazione, della tipologia caratteristica di quei palazzotti villerecci che nel Seicento vanitosamente si facevano chiamare castelli.

La tipologia architettonica della grossa villa, la quale presumerebbe d'essere sede di comando d'un territorio ex feudale, appare derivata dai soliti schemi palladiani e scamozziani con planimetria ad U. Ne ho qui fatto cenno ricordando, a proposito del Viboccone, l'Hôtel Rambouillet modificante la medioevale e spartana rozzezza delle dimore francesi (IV, 3). Ricordo ancora, per inciso, l'importante annotazione nel libro di Tallement des Réaux sull'importanza del modello torinese del Valentino e, soprattutto, la moda iniziata con le proposte della veneta Marchesa di Rambouillet di di metter cura a cotraddistinguere le stanze con colori appropriati e differenziati. «C'est d'elle qu'on a appris a mettre les escaliers à côté, pour avoir une grande suite de chambres; à exhausser les planchers, et à faire des portes et des fenêtres hautes et larges et vis-à-vis les unes des autres. Et cela est si vrai que la Reine-Mère, quand elle fit bâtir Luxembourg, ordonna aux architectes d'aller voir l'hôtel de Rambouillet, et ce soin ne leur fut pas inutile. C'est la première qui s'est avisée de faire peindre une chambre d'autre couleur que le rouge ou de tané; et c'est qui a donné à sa grand'chambre le nom de la chambre bleu». La Rambouillet era figlia del Marchese Pisani e d'una Savelli vedova d'un Orsini.


4


MENS OMNIBVS VNA
IN MEDIO RESIDENS COMPLECTITVR OMNIA PHOEBVS
5



IV, 4; fig. 6.
Stemma degli Armano-Cavalleri (nella lapide murata nella cappella gentilizia di Grosso).

Nella tavola a fronte:
IV, 4; fig. 7.
Putto tra i cartigli e le cornici della sala grande del palazzo degli Armano di Grosso (IV, 4; fig. 4).

Nel corpo centrale il passaggio al parco, la torre, realizzata come altana svettante in mezzaria, lo scalone e le sale di ricevimento; nelle due ali laterali le camere dal letto (IV, 4; fig. 1 ÷ 3).

Il tutto su tre piani fuori terra, ad eccezione dell'altana e delle quattro «torricelle pensili» che ai quattro cantoni ricordano le torrette pensili di guardia medioevali (come giustamente osserva l'Olivero nella prima segnalazione fattane il 25 maggio 1927 su un quotidiano cattolico). Quelle torricelle potevano servire per sparare qualche archibugiata intimidatoria per rapinatori isolati, ma non certo opporre valida difesa da reparti militari. Più che altro la loro militaresca grinta serviva alla manifestazione di dignità aristocratica specialmente durante le protocollari visite di cortesia tra cortigiani accreditati dagli incarichi più varii.

Per esempio, poterono servire per gli scambi di cortesia coi colleghi di quel Bernardino Armano, figlio di Francesco e di Sibilla, il quale, approfittando della guerra civile sotto Madama Reale, salì nei gradi cortigiani sino ad essere in Chambery segretario ordinario della Duchessa e poi consigliere del Duca Carlo Emanuele e maestro auditore ordinario della Camera dei Conti.

A tale dignitario sabaudo si deve il compito d'adeguarsi alle esigenze mondane del Seicento. A lui forse la moda seguita di fare erigere accanto al palazzotto, e da questo distanziato da un portico a cinque arcate, una cappella, per la preghiera dei vivi e per sepoltura dei morti, intitolata alla Sindone (dacché entro l'oratorio la moncalvesca tela raffigurante la Madonna, San Francesco e San Bernardo e il Sacro lenzuolo con l'impronta del Cristo ci ricorda ancora il transito lungo la Stura [II, 1; III, 2; III, 4; V, 6] da Chambery a Torino).

In quel quadro è riprodotto il castello Armani nel primitivo aspetto, cioè senza la galleria di raccordo tra il piano nobile e le tribune della cappelletta, quale oggi si osserva (IV, 4; fig. 2).

Anche nel Seicento il palazzotto aveva una castigata bellezza d'insieme, che lo differenziava da altri coevi edifici muniti puranco di torrette angolari di vedette, come ad esempio il Castelvecchio sulla collina presso Pino ed il castello di Front dei San Martino.

Front è a poche miglia di qui (II, 3; V, 6). Con il castello d'Agliè, quello di Front contribuiva a formare quel subinsieme politico-militare che dava potenza a Filippo di San Martino, personalità canavesana di ben più alto prestigio tra le schiere dei «madamisti», che non il meno intraprendente nuovo nobile canavesano Bernardino Armano di Gros. Si dice che Filippo abbia potuto ardire persino ad una quota parte del cuore di Maria Cristina di Francia, Madama Reale, cioè vedova dal 1637 di Vittorio Emanuele I (scomparsa dalla scena terrena solo nel 1663, dopo che la sede di residenza della famiglia di Bernardino fu affrescata dai lunganesi di cui dirò). Antonino Bertolotti raccontava nelle «Passeggiate canavesane» che ancora ai suoi tempi le vecchiette del luogo rievocavano la carrozza nera della dama bella, la quale furtivamente veniva ai convegni notturni e segreti di Front.

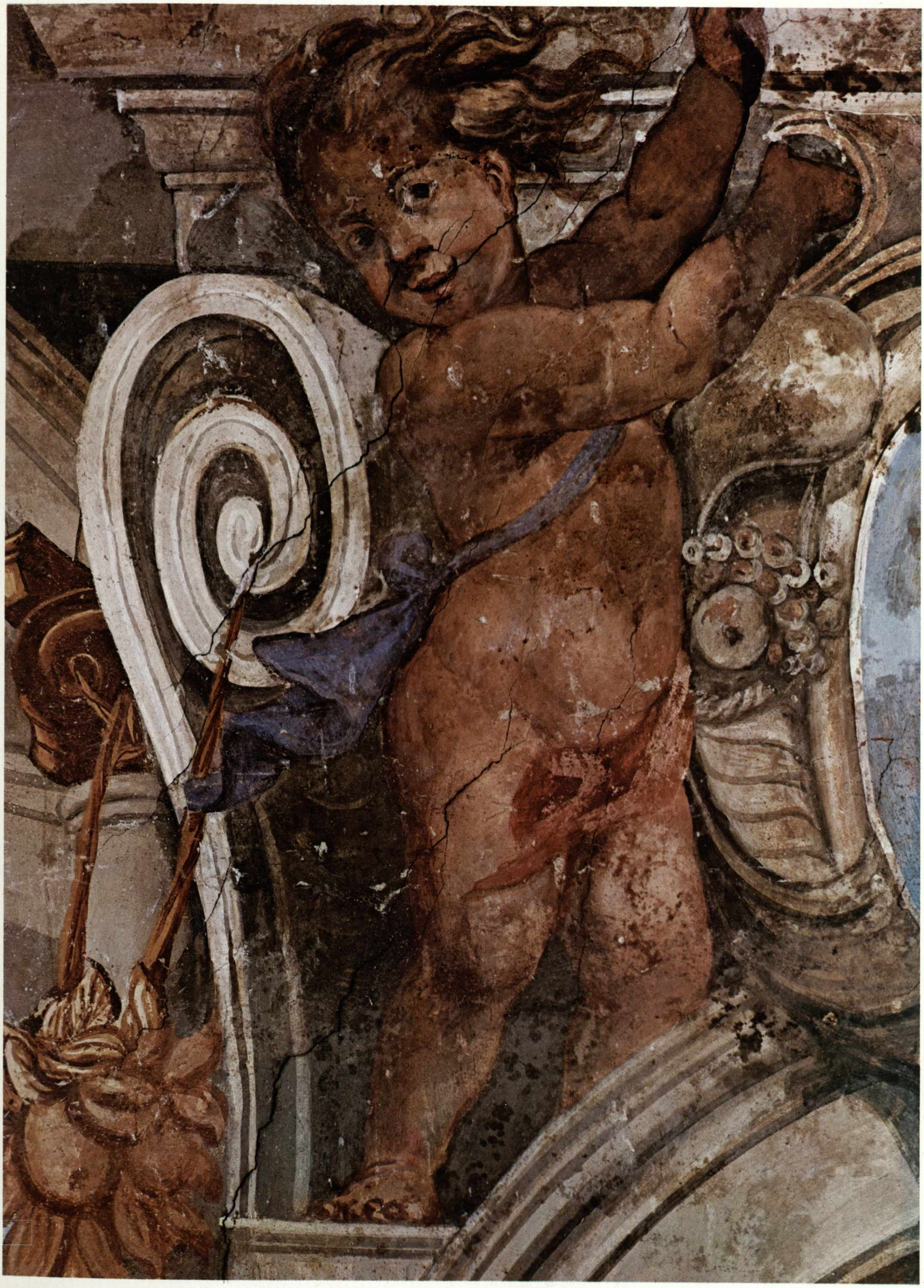
Per noi, uomini d'oggi, di tre secoli dopo l'ideazione di queste sale del castello degli Armano di Gros, la constatazione più impressionante che possiamo effettuare è di trovarci perfettamente a nostro agio, soddisfattissimi, tra la folla delle persone effigiate sui muri (IV, 4; fig. 4) anche se ignoriamo chi esse siano state e che ruoli intendessero svolgere nelle molteplici rappresentazioni mitologiche teatralmente dispiegate entro i numerosi scomparti dell'ornamentazione quadraturista.

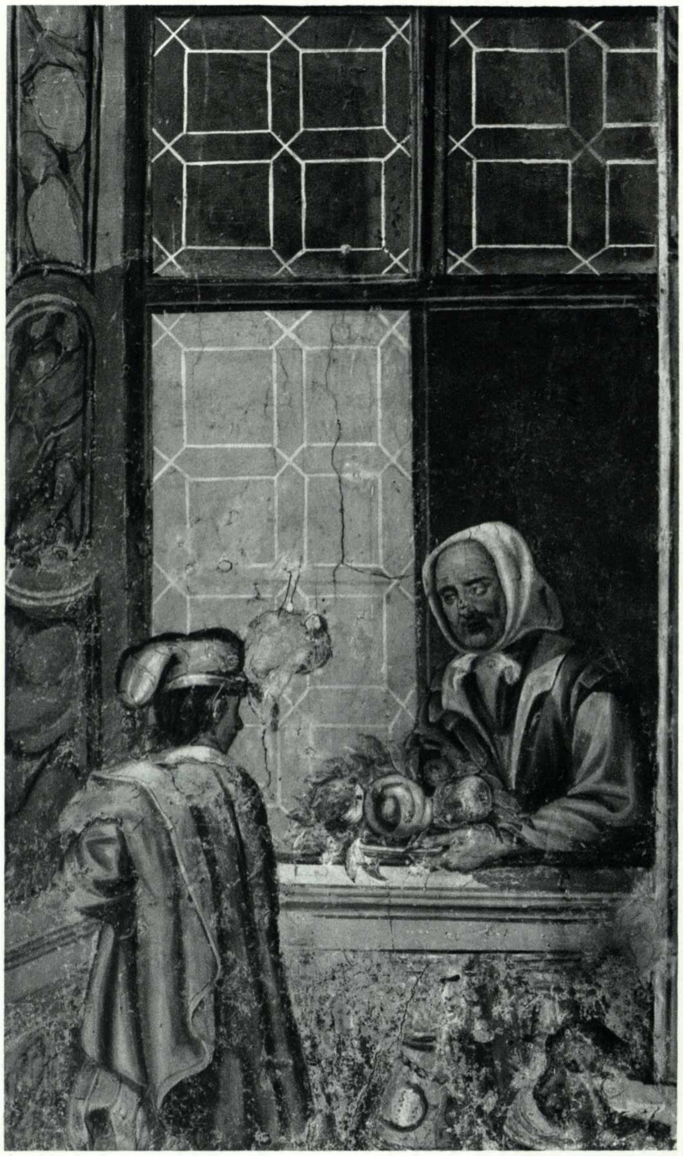
La nostra cultura media corrente, come non sente più la necessità di esprimersi per mezzo dell'allegoria letteraria degli uomini della classicità e dell'umanesimo, così non avverte affatto curiosità di sapere che cosa faccia un tale che si muove nell'affresco con un abito d'altri tempi e d'altri luoghi.

Si resta paghi della fruizione della forma, anziché dei contenuti letterari di quelle cose e di quelle azioni. Ciò, almeno, in prima istanza: perché, poi, non si resiste all'indagine di quei contenuti per godere della constatazione che fa perfetta la fruizione; inserendo anche il compiacimento dell'intelletto per controllare la rispondenza tra il pretesto di contenuto extraestetico e la forma artistica assunta.

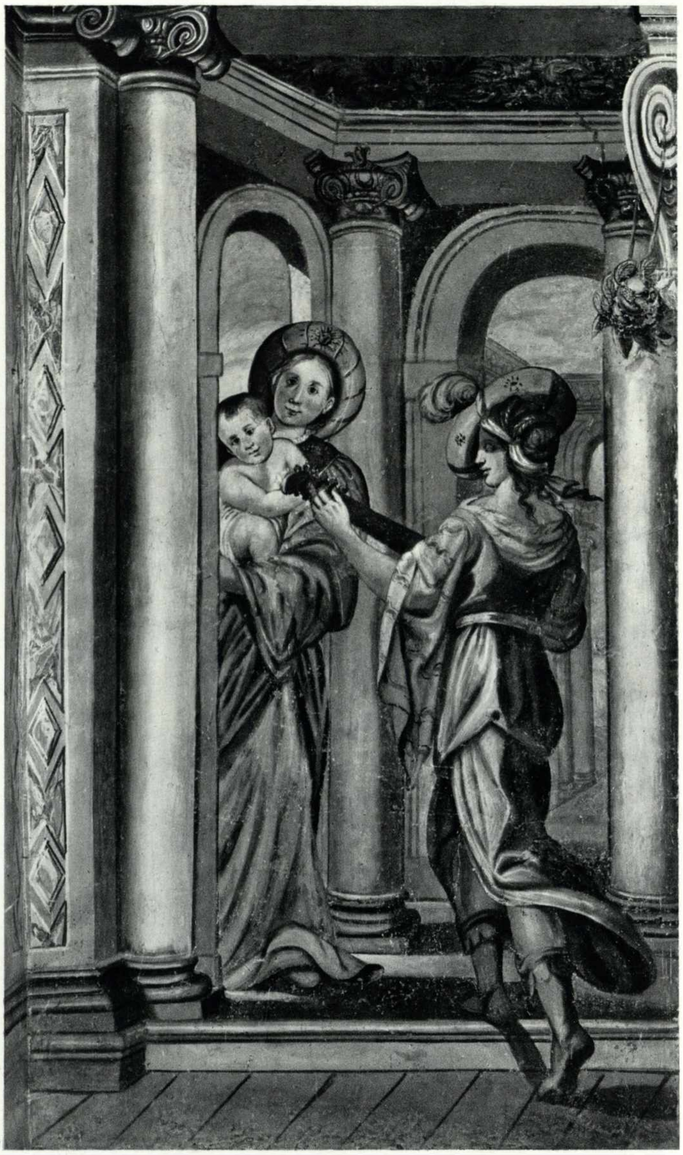
Intendo dire che se quella nobildonna in abiti secenteschi rappresenti Erato, dea della musica, o altra musa o personaggio non ci interessa affatto, in un primo tempo, al primo acchito. Invece, successivamente ci interessa l'anagrafe per soddisfare la curiosità critica di vederla nella prospettiva d'una immagine ch'è stata generata in un iter ideativo ben concreto, nascendo nella mente del pittore come Erato, anziché, che so io, come la moglie dell'artista stesso.

È certo, tuttavia, che tutta quella gente mitologica, evocata dai testi della poesia, della prosa e della trattatistica più varia, fa architettura. La gente ammantata in fogge variopinte, fa architettura.





8



9

IV, 4; figg. 8 e 9. Episodi di dettaglio nel ciclo delle Muse al palazzo Armano di Grosso: costumi locali ed esotici.

I corpi umani vengono ad intrecciarsi naturalmente con gli elementi architettonici della falsa architettura con la quale il pittore quadraturista ingabbia lo spazio. Corpi ed elementi architettonici fanno dunque un'architettura più completa e soddisfacente cinturando lo spazio reale fisico entro uno spazio ideale, inventato ma più reale di quello fisico.

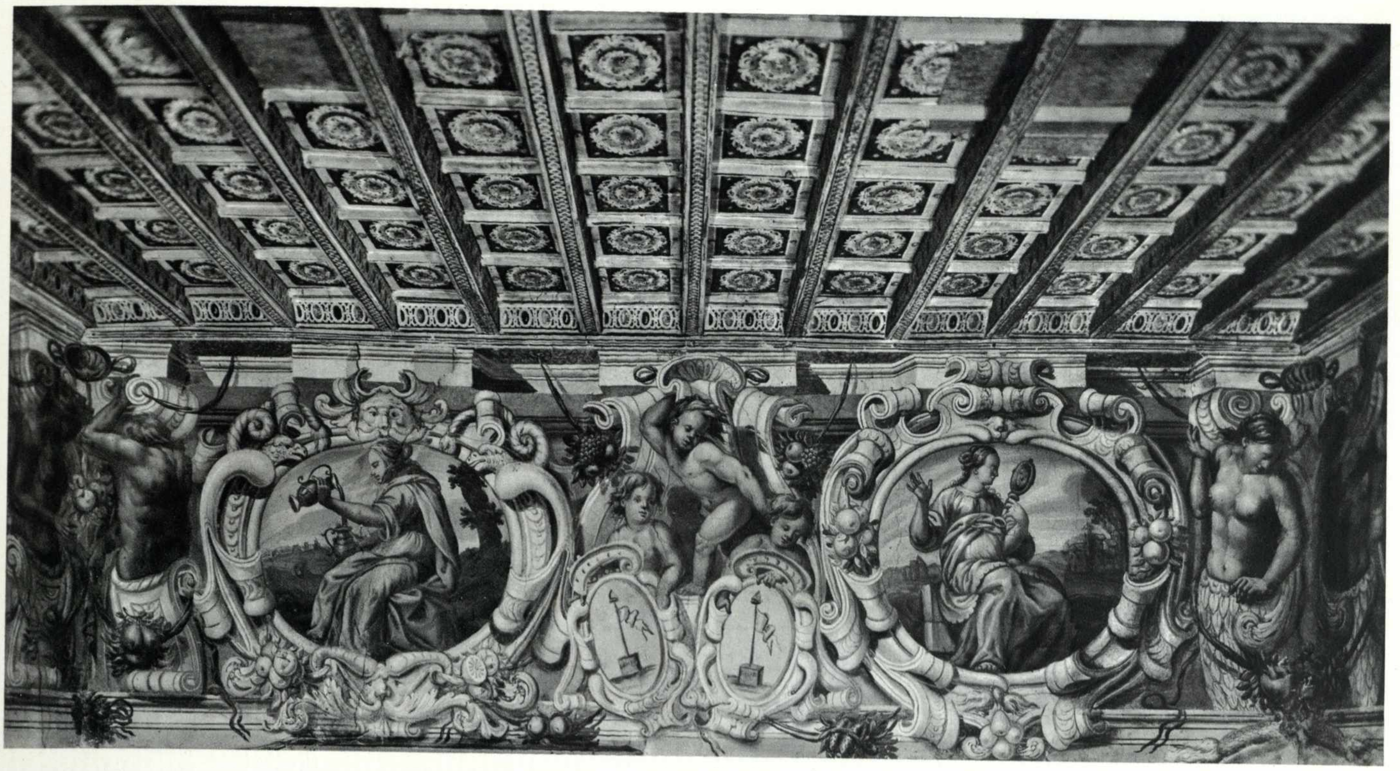
La gabbia della falsa architettura è allestita con suprema malizia allo scopo d'amplificare lo spazio fisico disponibile, da muro a muro. Lungo il perimetro murario vengono sistemati due ordini canonici sovrapposti: basi, zoccoli, lesene, colonne con capitelli ionici, architravi. Ma dietro a quegli ordini s'allineano per virtù prospettica altri ordini creanti un secondo schieramento, più lontano, come se intorno alla sala circondasse il vano in cui siamo un porticato, che talora è portico e talaltra è loggiato dal quale si gode la vista d'una piazza architettonica od un paesaggio nel cui fondale sono altre lontane architetture.

L'accorgimento di finzione scenografica, che fa composizione, è credibile solo se sa entrare nella nostra fantasia come ritmata immagine compositiva. Pertanto esige delle integrazioni d'arricchimento architettonico, esige decorazioni secondarie, quali cartigli, lapidi, modiglioni e financo cariatidi. Cioè esige una intera gamma di interventi ornamentali sino al limite di quelli antropomorfici.

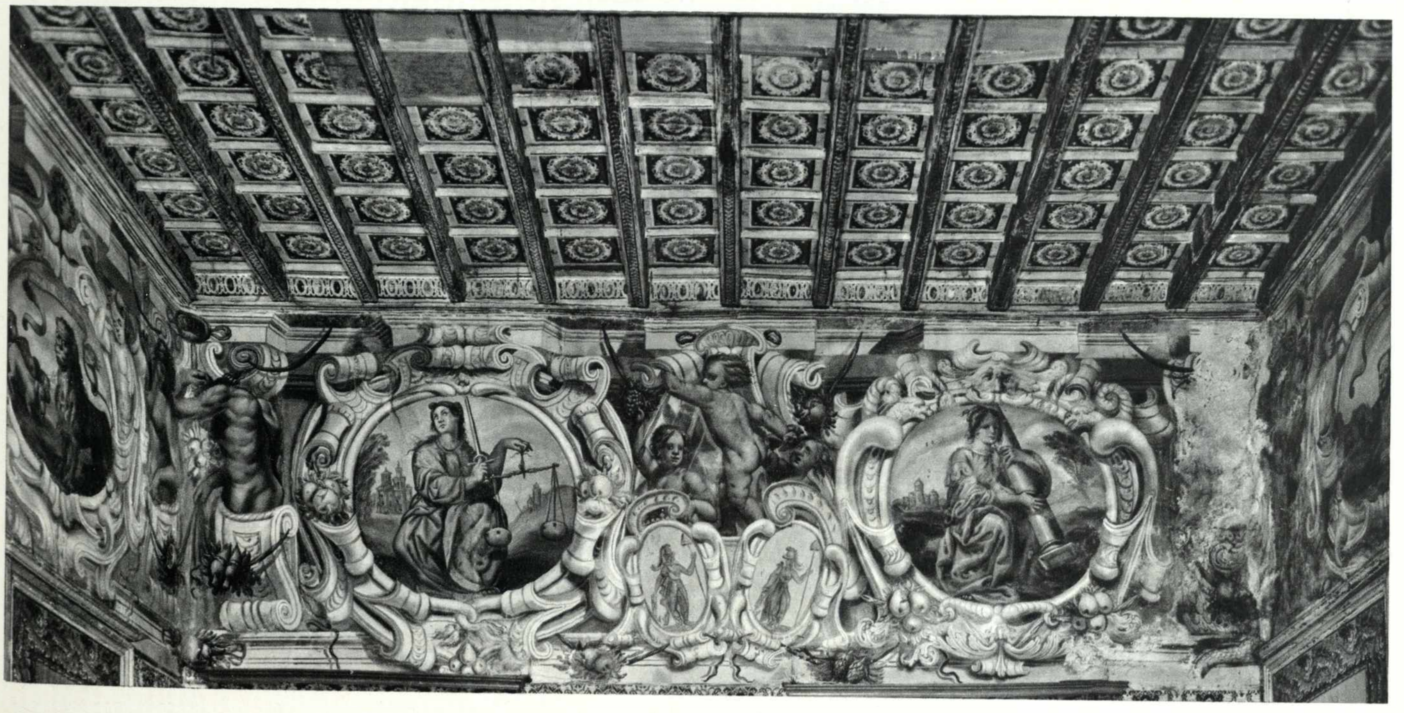
Dalla introduzione di ornamenti antropomorfi all'inserzione di figure umane svolgenti una ben definita azione teatrale, il passo è minimo e precisamente in quell'attimo di sutura delle gamme di elementi compositivi giustificante l'artista (il produttore d'immagine) e l'abitatore (il fornitore di quell'immagine complessa) che così saranno in sintonia, all'unisono. Saranno una cosa sola, nel miracolo ch'è il dominio dell'arte.

Giova alla semplice composizione architettonica quel muro di recinzione che si chiude anche avanti al cortile d'onore rafforzando, mediante un portale classicizzante, l'asse di simmetria già segnato dall'altana.

Il fondale del giardino, del Settecento, fu pure intonato a tale parsimoniosa messa in opera di elementi essenziali: una nicchia centrale grande e cinque arcate minori per parte (IV, 4; fig. 1).



10



11

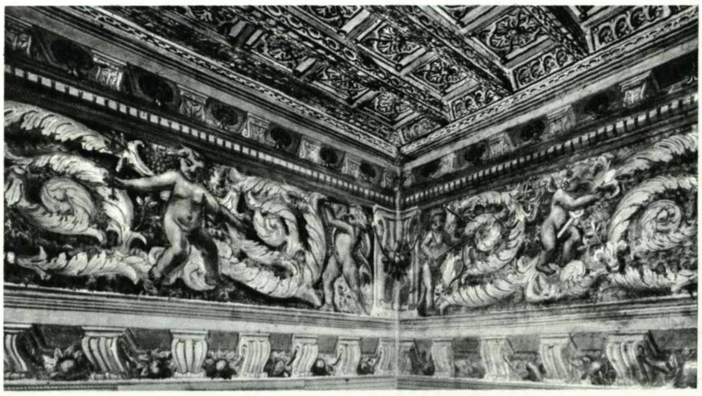
IV, 4; figg. 10 e 11.
Soffitto a cassettoni e fregi con figurazioni allegoriche delle età, nella sala d'angolo a mezzogiorno (IV, 4; fig. 1).

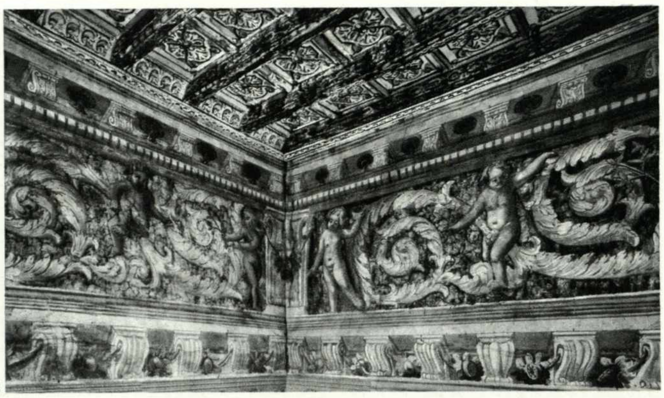
Nelle facciate la decorazione a graffito (bianco e grigia), sottolineante con fasce i marcapiano ed i davanzali di inquadratura e di fastigio delle finestre (a frontoni curvi e triangolari) è un nobile anticipo della più fastosa e mossa ornamentazione ad affresco nelle sale.

Soprattutto merita visitare l'appartamento dell'ala sinistra al primo piano, ove sono ambienti con soffitti di legno a cassettoni dipinti: un salone con alle pareti quadrature architettoniche e composizioni allegoriche; una sala con alto fregio a quadrature e scene; una saletta con affreschi alle pareti; un'ultima saletta con fregio floreale egualmente imponente ed elaborato.

Forse anche lo scalone era tutto affrescato: vi compare ora qualche residuo fregio ed una figura d'alabardiere di fattura analoga alle persone affrescate nel salone.

Nel salone vien fatto di rammentare l'atmosfera che aleggia nel torinese Castello del Valentino, dove Maria Cristina e Filippo d'Agliè collaboravano con Amedeo di Castellamonte nella regìa di maestranze lombarde, ancora avvalendosi del mentore Tesauro o delle edizioni delle iscrizioni e descrizioni tesauriane a cura di Panealbo (IV, 2). Ma più ancora si associa qui mentalmente l'aura che si dovette avere nel palazzo di città torinese, nella sala del Sindaco e delle Congregazioni, ove


12


13

IV, 4; figg. 12 e 13. Secenteschi fregi architettonici ad affresco sotto soffitto a cassettoni dipinti nel palazzo Armano a Grosso.

IV, 4; figg. 14 e 15. Grisailles ornamentali con Giove e Diana a Grosso.

i temi erano più severamente ispirati ad ideali civili. Nel palazzo civico è coordinatamente sempre la stessa retorica mitologica di Tesauro, come giustamente ha dimostrato Davide Cravero (con la consulenza di Andreina Griseri). Nel palazzo torinese, opera di quell'architetto Lanfranchi che troveremo fra poco a Lanzo (IV, 5), i pittori lavorano tra il '59 ed il '63.

La divisione in due delle pareti, all'altezza dei due terzi, è una maniera tipica amata dagli architetti piemontesi e dalla corte sabauda. È tipica anche dei quadraturisti, affreschisti e stuccatori, quasi tutti intelvesi agenti in Torino. Pure i pittori di Grosso dovettero essere della valle d'Intelvi (ove, curiosamente per noi, esiste un'altra Lanzo, Lanzo d'Intelvi).

Nel superiore fascione i frescanti hanno collocato statue bronzee di cariatidi e di putti; e negli scomparti hanno composto nove scene ad illustrare le attività delle nove Muse: Urania, Clio, Melpomene, Tersicore, Calliope, Talia, Euterpe, Erato, Polinnia.

Dodici scritte indirizzano l'osservatore recuperando nella memoria letture colte che sono indispensabili alla retta conoscenza dei personaggi mitologici. Una rigida geometria latente afferra l'inconscio e controlla la congruenza dell'ornamentazione della parete con la struttura costitutiva del soffitto organizzante le tante travi secondarie posate sulle due grosse travi principali.

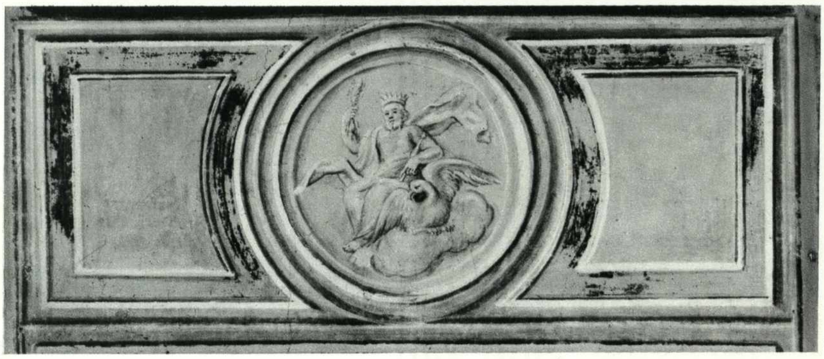
I rosoni e le minute decorazioni del legno rendono più eccitata, caldamente fragorosa, la policromia imperversante nel miglior significato barocco entro tutto l'ambiente, diviso da quei due travoni come in tre campate, alle quali corrispondono tutt'intorno altri numerosi ambienti esterni illusori. Tale avvolgimento del salone con logge scenografiche moltiplica lo spazio all'infinito, pure essendo questo racchiuso in una tangibile gabbia disciplinatrice.

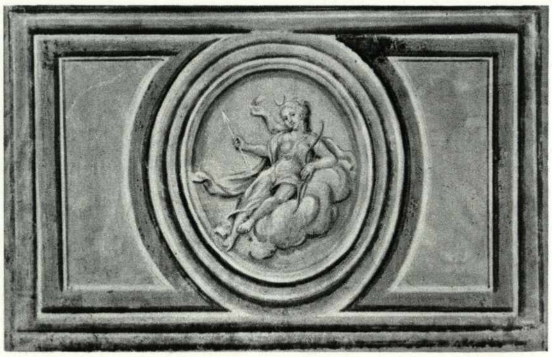
Nella parete, ove si aprono finestre e porte con sovraporte contornate da quadrature architettoniche a dimostrazione di bravura prospettica eccezionale, si collocano vaste scene paesaggistiche popolate di figure d'aspetto talora popolaresco e comico. Sembrano collocate in quella catena di logge esterne che ho detto cinturare il salone (IV, 4; figg. 8 e 9).

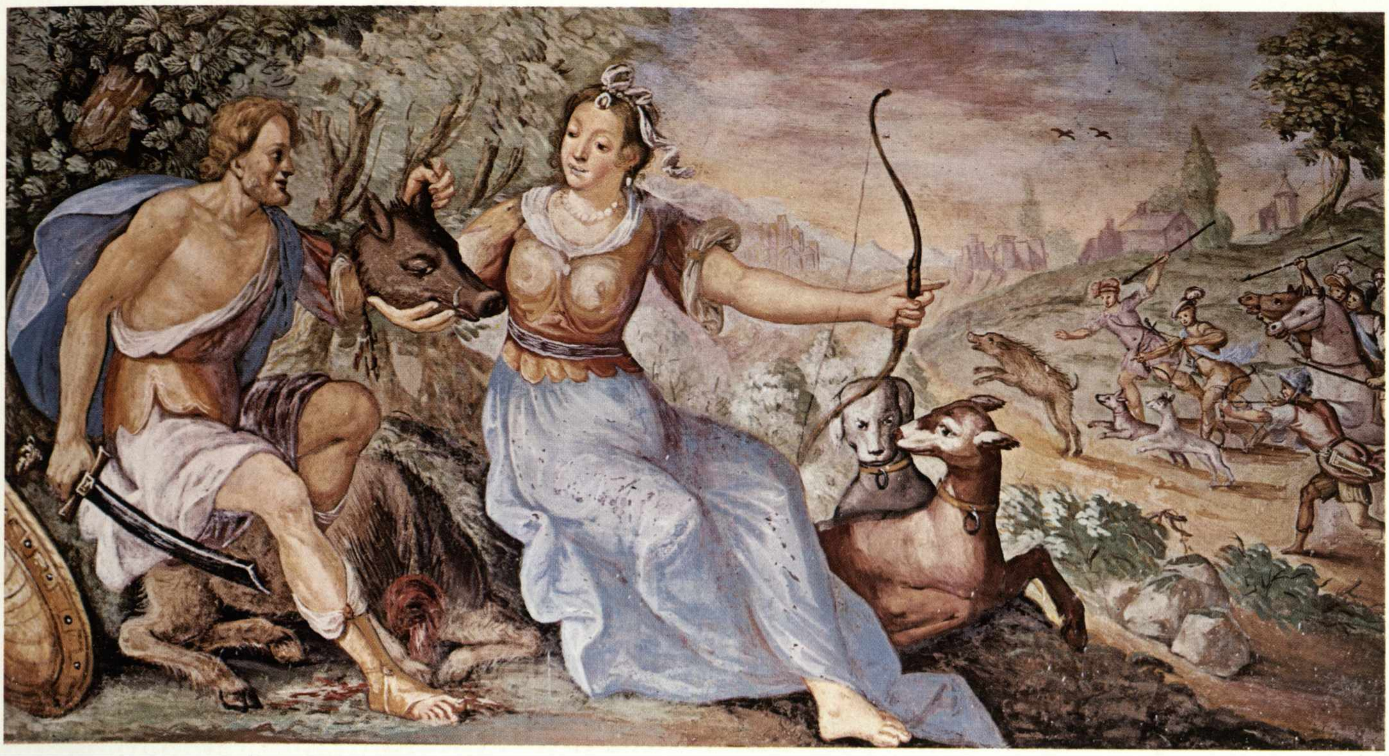
Per dare un'idea a parole dell'emozione che si ricorda anche venuti via, dirò che sembra d'essersi trovati immersi in un clima d'eccitazione compositiva paragonabile nell'enfasi a quella propria alle cappelle dei sacri monti, che gli stessi maestri di Lugano, di Campione e di Como dipingevano su ordinazione di prelati dotati della stessa fisionomia psicologica, spagnolesca e trionfalistica, dei patrizi borromei.

La folla raffigurata è vestita tra la moda spagnola e la francese, quando non sia denudata e ornata unicamente di muscolature alla moda anatomica vasariana. Tuttavia il mondo mitologico utilizzato è quello ufficiale orchestrato in Piemonte dal letterato di corte a noi familiare; arcadica atmosfera culturale radunata e condensata nelle «Inscriptiones» (io ho usata l'edizione del '66).

I tipi somatici sono etnicamente i lombardi, perché quei pittori insieme ai loro familiari erano a turno i modelli per le pose negli scorci che necessitavano controlli dal vero.


14

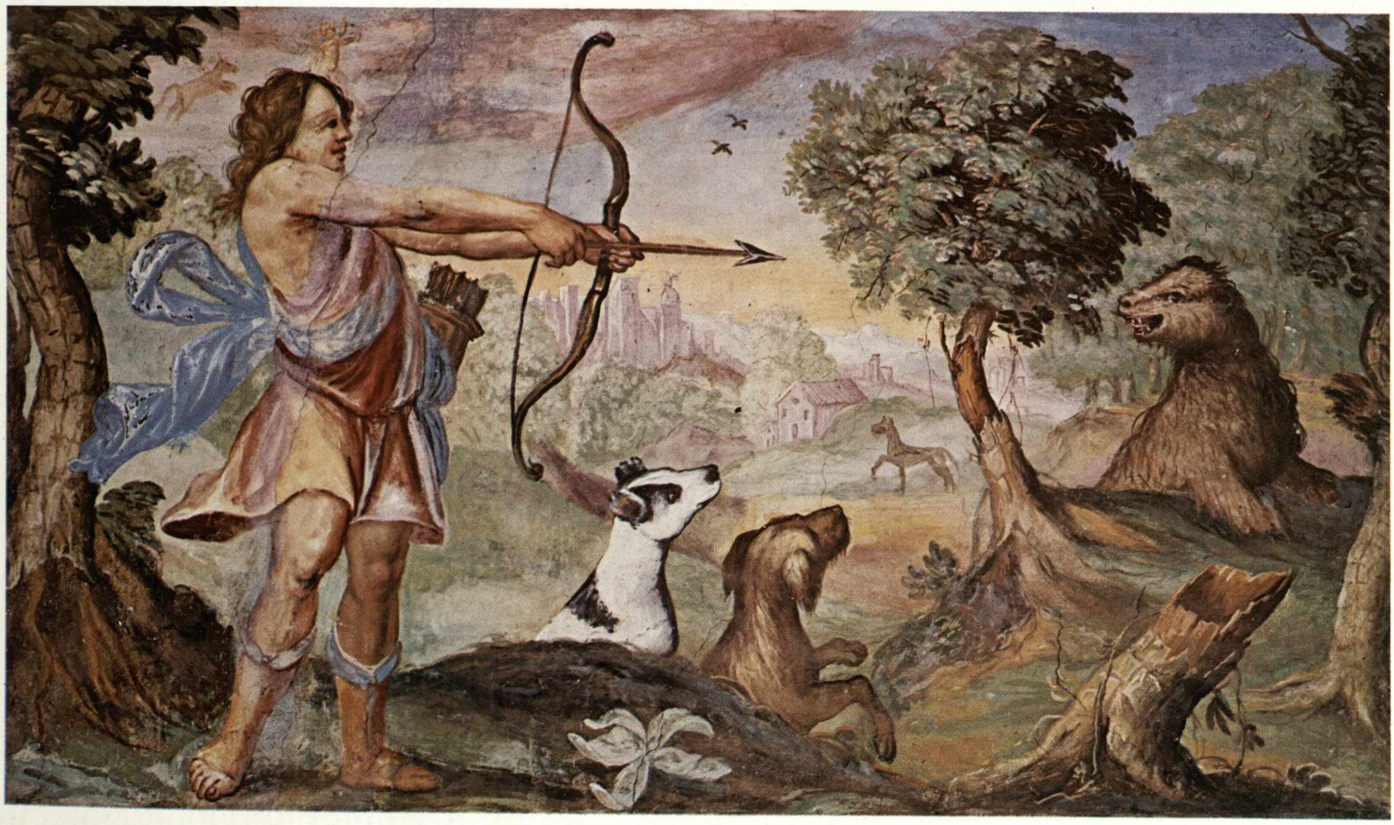

15



16

IV, 4; figg. 16 e 17. Melager e Atalanta; Calisto in Ursa nella saletta d'angolo verso piazza del palazzo degli Armano a Grosso.

Tra i ritrattati per esigenze pratiche si ripete più volte nel palazzo degli Armano un putto tanto somigliante ad un ragazzetto ch'è in primo piano tra le prime grosse figure in un celebre affresco dei pittori Bianchi e collaboratori nel Santuario della Madonna dei Ghirli presso Campione d'Intelvi sul lago luganese. A Campione quel volto dettagliato, perché colto come nei ritratti di persone vere della famiglia Bianchi, stranamente contrasta con altri volti d'angioli convenzionali, tondeggianti e zuccherosi come molti visibili nel Castello del Valentino ed a sicura opera del capo famiglia Isidoro, all'epoca del ritorno in Lombardia per lasciare qui in Piemonte ad operare i figli Francesco e Pompeo. Quel viso di ragazzo, vivo e vispo, espressivo e furbesco (IV, 4; fig. 7), lo



17

ritroviamo, come motivo ricorrente di caratteristiche somatiche d'un gruppo etnico nei putti che si intrecciano ai cartocci architettonici di Grosso, dipinti non prima del 1655, ma neanche tanto dopo. Il piccolo modello (IV, 4; fig. 7) è come una ricorrente firma d'una «équipe».

Nella sala che segue al salone, verso il lato del palazzo che guarda la cappella, sala allungata, dedicata alle quattro età auree, particolarmente ci stimolano la concitata ridda di contorcimenti di cartocci, frontoni, volute ed orecchiette dei motivi architettonici d'inquadratura, ed anche l'ossessivo occhieggiare tra quegli aggrovigliati elementi decorativi dell'aguzza espressione dei tanti e ripetuti ragazzi campionesi (IV, 4; figg. 10 e 11). Stanno quei ragazzi in gruppi di tre o quattro ad intercalarsi con cariatidi e giganti, dipinti a sanguigna tra agitatissime cornici bianche simulanti stucchi d'incorniciatura dei medaglioni delle età, pure queste eseguite a sanguigna. Un altro intreccio d'ornati e di putti è nell'attigua stanza, meno curato e danneggiato da ridipinture (IV, 4; figg. 12 e 13).

Parecchie sono le mani che hanno dato vita alla decorazione del salone. Come d'abitudine le famiglie di pittori vaganti costituivano una bottega: una specie di cooperativa nella quale ognuno aveva un compito più o meno delicato, dal pittore di un certo tipo di scene a quello d'un altro tipo, al facitore di quadrature e di ornati.

Difficile è distinguere le paternità artistiche perché anche nei contratti di lavoro si presentavano in comitive folte: erano citati compendiosamente o genericamente come al palazzo civico torinese «maestri e pittori che travagliavano».

Invece le pitture della stanza angolare che guarda verso il cortiletto d'accesso e la piazza, è dotata d'una predominante mano, magistrale e raffinata. Nella cameretta s'era isolato in attento impegnato raccoglimento il migliore e più dotato degli artisti della «équipe». L'ispirazione tematica della caccia gli veniva dalle Metamorfosi d'Ovidio: «Melagri et Atalanta», «Calisto in Ursa», ecc. (IV, 4; figg. 16 e 17). Sotto quei quattro scomparti sono dipinti quattro tondi in grisaille delicati come cammei (IV, 4; figg. 14 e 15), raffiguranti Giove, la figlia Diana ed altri olimpici con le loro insegne distintive. Il pennellare plasticamente fluido e largo, cromaticamente ricco e squillante, compositivamente equilibrato e armonico, ricorda quello usato da Isidoro Bianchi nella XI Cappella della Resurrezione nel Sacro Monte di Varese. Ciò pone dei problemi di datazione difficoltosi qui a Campione, al Valentino ed a Varese, perché quella rinuncia di Isidoro del '43, dianzi detta, non convince più quale abbandono dell'arte per estrema vecchiaia.

A Varese i Bianchi sono vicini ai Recchi, che saranno anch'essi a Torino molto intrecciati coi primi; derivando tutti dal Morazzone, tonificante ed in sintonia con l'arte secentesca più puntuale.

A questo punto, finita la rapida visita della casa Armano, viene spontaneo di chiederci se questi cicli sinceramente affrescati, economicamente e alla brava senza la soggezione di tecniche di lenta esecuzione, abbiano qualche significato per la storia critica non ancora scritta dei maestri lombardi e luganesi che diedero il loro contributo allo sviluppo europeo dell'architettura degli interni, e specialmente in Piemonte, Lombardia e Liguria. Io dico che si deve rispondere affermativamente, giacché portano l'aggiunta d'una datazione inedita.

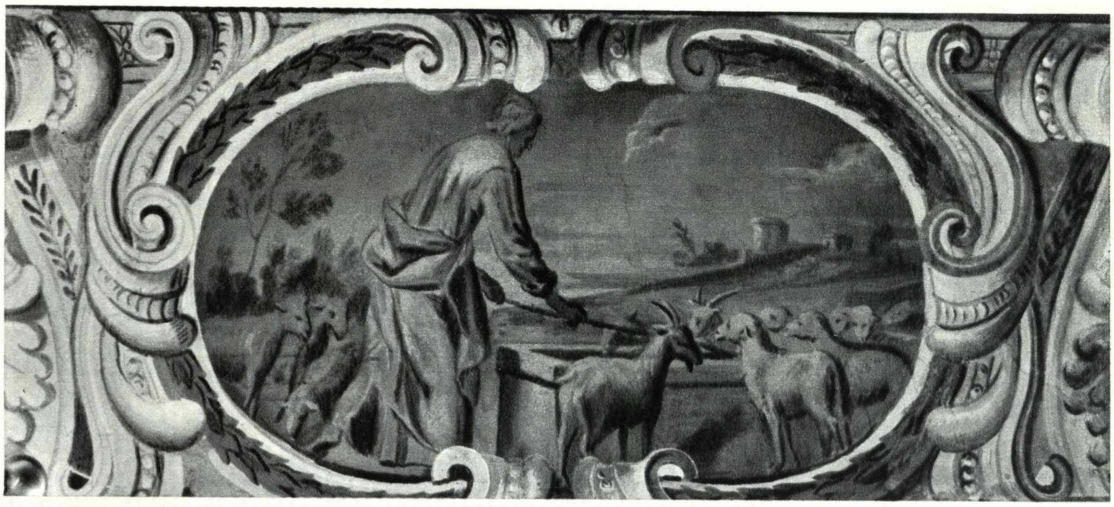
Vicina all'attività di tale lustro sta l'attività del lustro pressoché successivo nel palazzo civico di Torino '59 ÷ '63, già qui ricordato.

A valle ed a monte si dovrebbe cercare di collocare le varie testimonianze di tutti i partecipanti del movimento, schematizzandone e classificandone le strutture caratterizzanti del gusto essenziale ed i momenti di variazione delle preferenze formali più vistose. Occorrerebbe, naturalmente, tralasciare il minor numero di nomi di pittori, scultori, quadraturisti, intagliatori che collaborarono coi principali architetti; i quali architetti da noi sono Vittozzi, Lanfranchi, i due Castellamonte, Barocelli e Garove; ed i quali artisti figurativi in Piemonte, Lombardia e Liguria sono Botto, i due Casella, Somasso, Crotti, i due Avanzini, i quattro Bianchi ed i due Recchi, Dufour ed i due Guidobono.

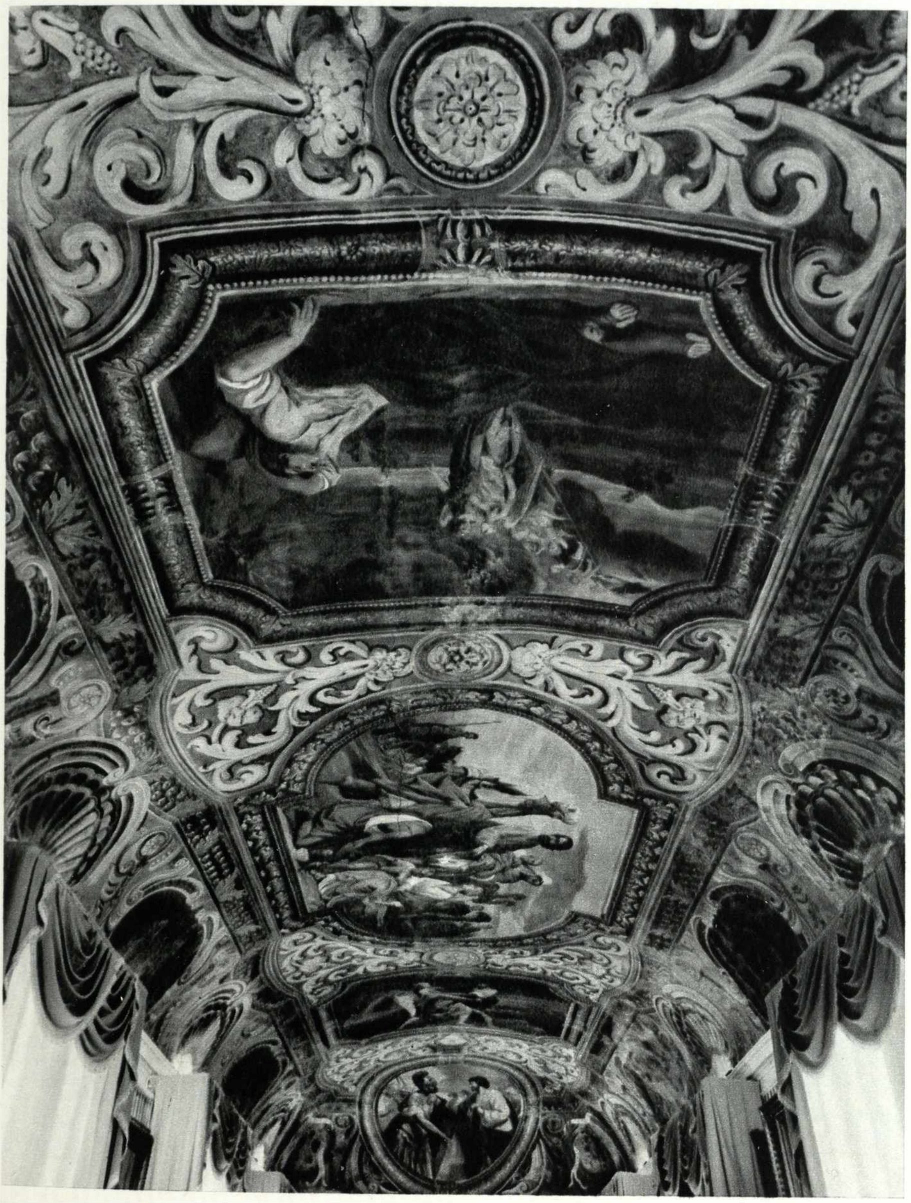
Cronologicamente a monte (negli anni Trenta e Quaranta) di Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi si collocano Isidoro, Giovan Paolo, Francesco e Pompeo Bianchi ed Alessandro Casella: che sono quelli del Valentino e di Ciriè (IV, 3). A valle si vedono chiaramente collocati Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi, che sono nella seconda metà del secolo i collaboratori (denunciati dallo stesso architetto di Venaria) di Amedeo di Castellamonte ancora al Valentino, poi a palazzo reale ('60), a Venaria ('59), ad Agliè ('61) ed a Front ('70) e San Maurizio (V, 6; figg. 7 ÷ 13). Poi un trapasso di preferenze stilistiche è bene evidenziato, sulla scorta di Griseri, Mallè e Bernardi, nel gusto leggiadramente fantasioso e divagantemente grazioso dei Dufour nell'«Apoteosi di Giovanna Battista», nel cui ambito è da porsi quell'arioso soffittino visto a Ciriè (IV, 3; fig. 11) per fare sognare nella luce celestiale i rampolli di casa Doria. Si ricorda quella pittura che fa concorrenza con la seduzione pittorica dei ceramisti dei motivi monocromatici resi vivaci dai brilli biancastri e rosati su sfondi color nocciola? Erano le avvisaglie del gusto dell'incorporeo preimpressionismo del rococò, come nella sala dell'alcova di Madama Reale.

Annoto che i soffitti a Grosso delle sale affrescate sono tutti in legno, tanto che siano organicamente accettati dai pittori come strutture lignee, quanto che siano usati come superficie piana su cui stendere una composizione non congeniale: nella stanzetta delle Metamorfosi ovidiane, per

IV, 4; figg. 18 e 19. Insieme e dettaglio del soffitto affrescato della galleria alla « Passerona » (oggi Bertalazona) presso S. Maurizio Can. Sec. XVII.



esempio, s'ha una spiritosa invenzione di lacunari ottagonali che lasciano trasparire al disopra uno scherzoso intreccio di rami di vite con foglie e grappoli sull'azzurro della calotta celeste. Viceversa altrove, come alla « Passerona » l'affresco ornamentale e figurativo corre sui cannicciati di finte botti o padiglioni (IV, 4; fig. 19).



Questa « Passerona », della quale dirò anche nel periodo settecentesco (VII, 2), era tra il Cinque ed il Seicento una curiosa villa tra San Maurizio e Cerreta; e sembra sia stata, come dice Bertolotti, fatta costruire per una ignota favorita del maresciallo marchese di Belleregarde, Ruggero di Saint Lary, governatore di Saluzzo e di Carmagnola, fatto fuori dal Saluzzese dopo lunghe trattative ad opera dei Savoia. La volta allungata d'una galleria, detta di Giacobbe, che collegava due dei quattro padiglioni iniziali, sembra affine alla maniera larga dei soliti intelvesi della seconda metà del secolo, quali potrebbero essere i Recchi dianzi ricordati. Belli e spiritosi sono i medaglioncini alla sanguigna che, tra cartigli e quadrature varie, si alternano alle cinque grandi figurazioni policrome (IV, 4; fig. 18). L'opera decorativa della galleria di Giacobbe è antecedente al passaggio della « delizia » del maresciallo francese dagli eredi della sua ignota favorita alla famiglia dei cerai di corte Bertalazone nel 1725.

La globale espressione figurativa ed artigianale irradiava intorno, tra la gente fruitrice di quegli interni, senza tuttavia mai stimolarne una evasione all'esterno, nella società politicamente soggetta; la quale, incompresa, per quei nobiluomini non esisteva affatto; della quale non si doveva tener conto anche quando avesse accesa negli occhi la ruggine d'odio per torti non riparati.

S'apre l'epoca dell'Arcadia, con uno sconfinamento dal reale verso un sogno retorico di trastulli letterari per adulti-fanciulli, sordi alla solidarietà umana delle varie classi sociali.

Entro quel muro di recinzione del Castello si estinguerà, come in un pozzo d'acqua morta, a poco a poco, ogni possibilità d'infrangere la morsa dell'egoismo e del separazionismo.

Quella cinta muraria (IV, 4; figg. 1 ÷ 3) è immagine categorica d'una divisione classista; d'una barriera ideale tra sé e gli altri, anche se gli altri evolvono e noi si ritorna indietro.

Perciò piace vedere in quell'amico e collaboratore di Santorre di Santarosa, nell'ultimo degli Armano esule in terra elvetica, nel conte Carlo Lorenzo, un gesto di disperato ardore patriottico, che giustamente Bellezza-Prinsi collega con il manzoniano anelito di riscatto della poesia «Marzo 1848»; ma che forse è di più che solo amor patrio; è amore dell'unità di tutti gli uomini eguali in ispirito.

Alternative prestigiose per il quadraturismo luganese con l'architetto Francesco Lanfranchi in un cenobio tra Tesso e Banna. IV, 5

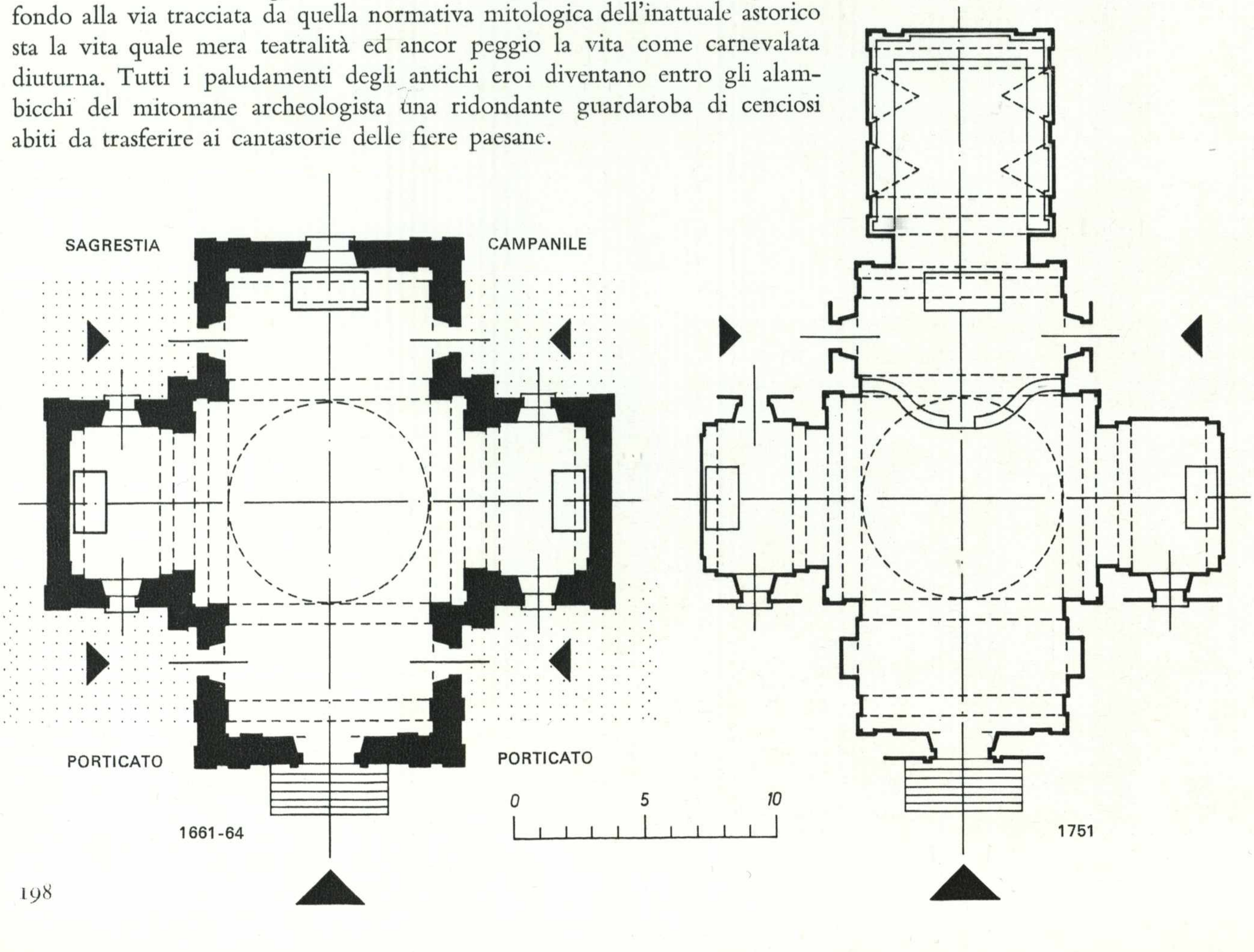
Nel Seicento piemontese la capricciosità genera un continuo stupore, nonostante l'unitaria animazione generale che caratterizza l'ambiente, sia esso architettura d'interni oppure architettura urbanistica o d'esterni.

Appena ci si dedica ad osservare il capriccio, questo incuriosisce ed anche diverte: segno è che il principio dell'estetica barocca giustificante la «meraviglia» mariniana coglie davvero qualche porzione vivente della consistenza dell'arte e dell'etica. Però, successivamente, quel continuo atteggiamento scherzoso viene a noia, perché lo scherzo manierista non può (e non deve mai) coprire tutta la sfera d'azione artistica: altrimenti diviene ossessivo incubo, financo inutile e controproducente.

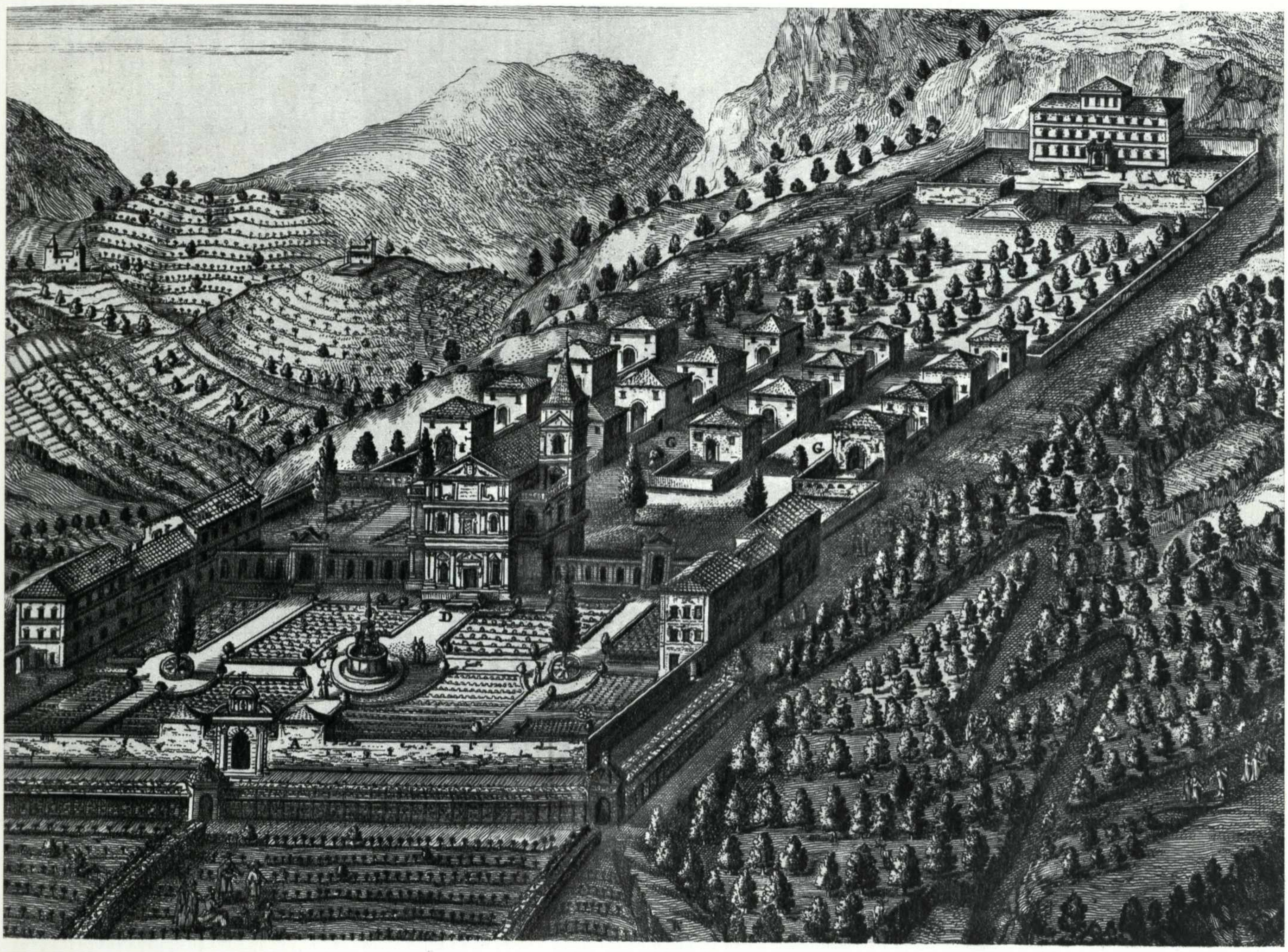
La verità estetica è che la mitologia serve ad ampliare l'orizzonte e giova ad acutizzare lo sguardo dell'umanità, essendo essa uno strumento d'introduzione alla fantasia; ma la scienza del mito non può costituire di per se stessa una finalità autosufficiente. Scopo unico ed essenziale non lo sarà giammai, se la mitologia sceglie di scientizzare un mito che non è più attuale con l'opera degli uomini.

Il vegliardo Tesauro, che sa tutto di Ovidio e di Lucrezio, è utile consigliere ad Amedeo Castellamonte regista dell'arte statale (IV, 1; IV, 2) fintanto che riesce a provocare una riflessione sull'agire quotidiano dell'uomo barocco, ma è un consigliere visionario se intende trasformare quello stesso uomo del Seicento in un ebete costretto tutto il giorno ad azioni bambinesche o a svolgere il ruolo di attore coi panni mitologici altrui; non nel mondo reale, bensì sul palcoscenico della finzione convenzionata.

L'alchimia della regola tesauriana è una regia che contiene il germe della stortura etica. In fondo alla via tracciata da quella normativa mitologica dell'inattuale astorico sta la vita quale mera teatralità ed ancor peggio la vita come carnevalata diuturna. Tutti i paludamenti degli antichi eroi diventano entro gli alambicchi del mitomane archeologista una ridondante guardaroba di cenciosi abiti da trasferire ai cantastorie delle fiere paesane.



IV, 5; figg. 1 e 2. Piante della cappella dell'Eremo di Lanzo, nell'idea realizzata da Francesco Lanfranchi (1661-'64), e nell'idea riplasmativa dei vani interni fatta eseguire da Benedetto Alfieri (1751).



3

IV, 5; figg. 3 e 4.
Particolare della incisione del « Theatrum Sabaudiae » (1681), raffigurante l'Eremo camaldolese di Lanzo e planimetria generale ottocentesca del Vegezzi Ruscalla (1857) con la indicazione delle sette celle esistenti (A), delle due celle distrutte (R), delle tre celle proposte per l'edificazione (C) e delle vasche (D) per l'utilizzazione come scuola rurale per giovani oziosi e vagabondi prevista da una legge del '54.

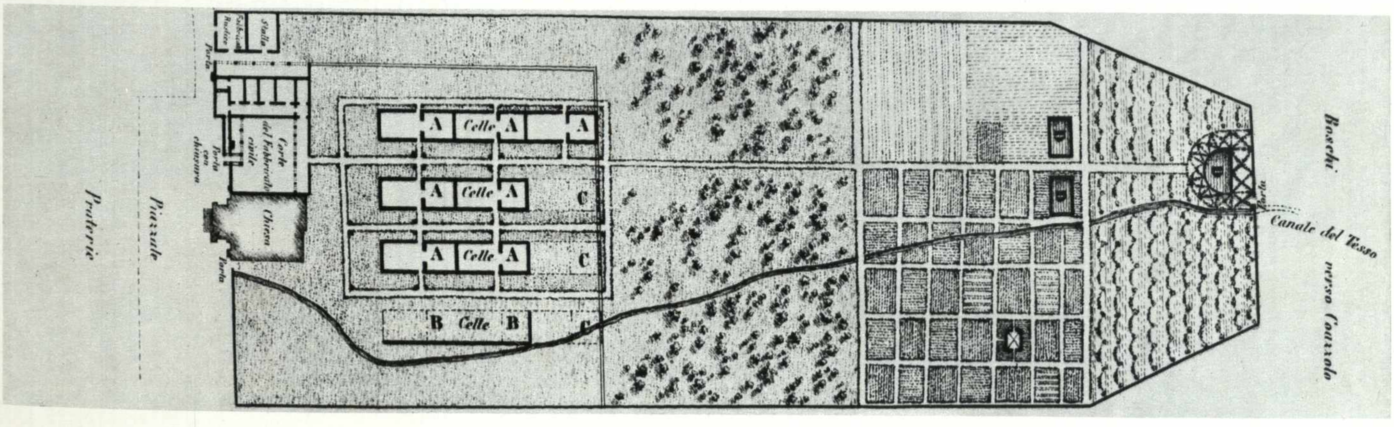
Donde si hanno due comportamenti consequenziali, o il libertinaggio cinico ed aristocratico oppure la contrapposta tacita decantazione di tutto l'orpello metaforico per accogliere solo ciò che tramite il segno artistico conduce ad una etica moralità.

Il mito (non importa se attuale oppure antico ma ritenuto attualizzabile) continua a vivificare i segni del linguaggio. Questi segni possono viaggiare autonomi ignorando per qualche tempo gli spunti di contenuto dai quali sono stati originati ed apparire prodotti d'astrazione (V, 6). Da siffatti segni possono generarsi delle forme d'arte, dell'architettura concreta; ma anche dalle forme più apparentemente astratte dell'architettura è possibile l'oroscopo civile.

Una sensibilità speciale in proposito, contro corrente, dovette possederla chi rifiutò di costruirsi la solita « delizia » campagnola; e mobilitò gli artisti mutando « genere ».

Il marchese Gaspare Graneri della Rocca, di famiglia originaria di Ceres, aveva nel proprio blasone un motto nient'affatto sbarazzino: « Ut séres métes » (come seminerai, così mieterai).

Pensò dunque alla semina in questo mondo per la vita ultraterrena. Su un fondo collinare che aveva acquistato forse per farvi una propria villa o « vigna », dopo avervi fatto lavorare per un


Fabbriche Rustiche
Stalle
Porta
Corte del Fabbricato civile
Porta con chiusura
Chiesa
Porta
Praterie
Piazzale
A
Celle
A
A
A
Celle
A
C
A
Celle
A
C
B
Celle
B
C
D
D
D
Boschi
Canale del Tesso
verso Coazzolo

4

decennio per renderlo produttivo, deliberò di costruirvi un cenobio benedettino, servendosi della cappella quale sepolcreto per sé e per la famiglia.

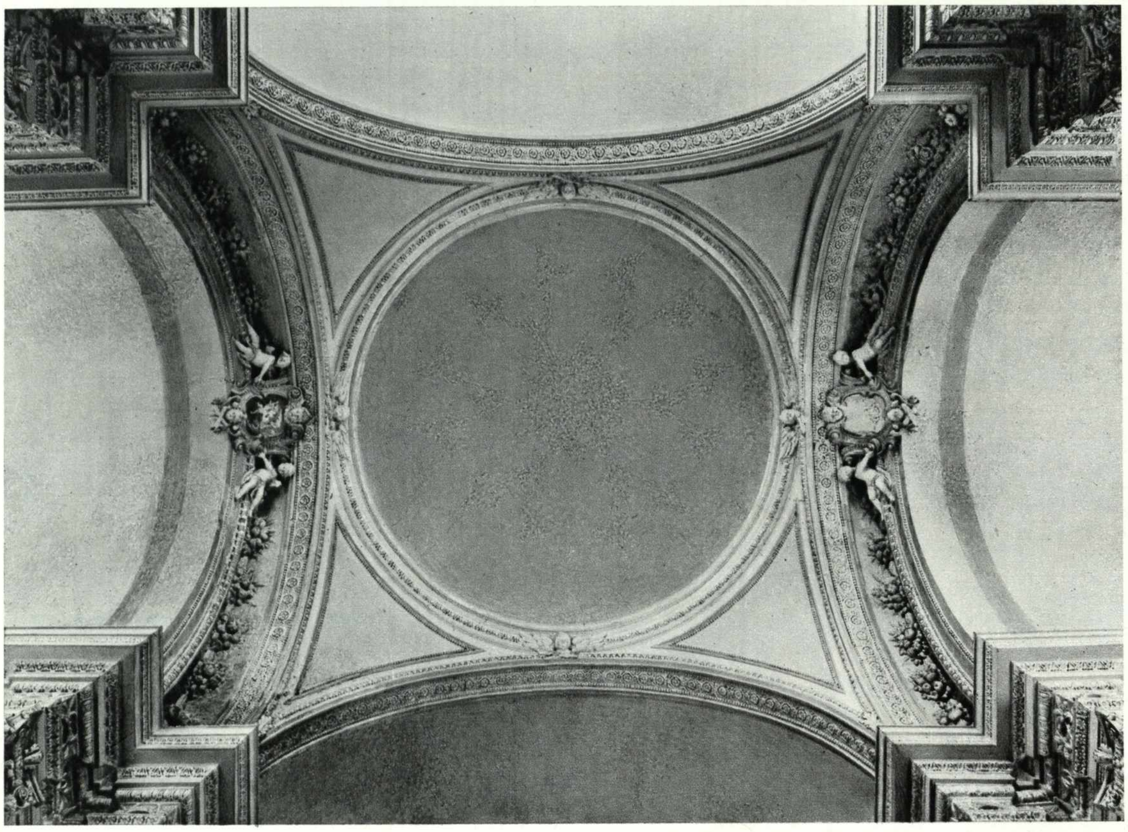
Si trattava d'un gerbido di 400 giornate che gli vendettero le Comunità di Lanzo e Balangero (« una collina fra esse indivisa totalmente sterile e piena di sterpi e ceppi, che neanche se ne potevano servire per pascolare i loro bestiami »).

Dice testualmente il Marchese, ch'era salito molto alto nelle gerarchie statali ed era genero nientemeno del celebre Filiberto Pingon di Cusy, che la bonifica gli era riuscita in pieno: « Io per ispazio di dieci anni vi ho fatto travagliare vivamente, piantarvi circa 25 giornate di viti oltre i campi et prati, et condurvi l'acqua lontano più di un miglio contro ogni aspettazione, et con spesa grandissima. Si ritrova ora ridotto a coltura et per essere cosa sortita dalla mia industria e fatiga ho resoluto di renderla a Dio Signore ed assegnarla in mantenimento dei P. P. Camaldolesi per farvi un Eremo come luogo fra quanti vi sieno nel Piemonte molto proprio » (in realtà per il mantenimento dei pochi monaci iniziali dovette dotare il cenobio d'altre fonti di reddito: una cascina di 55 giornate al Colombaro di Ciriè ed una di 18 giornate a Borgaro).

Il complesso architettonico voluto da Gaspare Graneri sul « monte Rorea » fu ideato splendidamente da Francesco Lanfranchi, scelto tra i due o tre più validi architetti ducali: doveva diventare un gioiello completo ad edificazione delle anime e degli occhi, semplice nella sua pur grandiosa struttura generale urbanistica e semplificatore nel dettaglio architettonico ed ornamentale. Tant'era bella l'idea, che i compilatori del « Theatrum Sabaudiae » la inclusero nella già citata rassegna delle cose notevoli del Piemonte (anziché l'Eremo camaldolese ideato ad iniziativa ducale sulla collina tra Cavoretto e Revigliasco da Ascanio Vittozzi) dedicandogli una delle splendide tavole incise, tra le città notevoli, tra le cittadelle più prestanti e tra i pochissimi templi maggiormente celebrati.

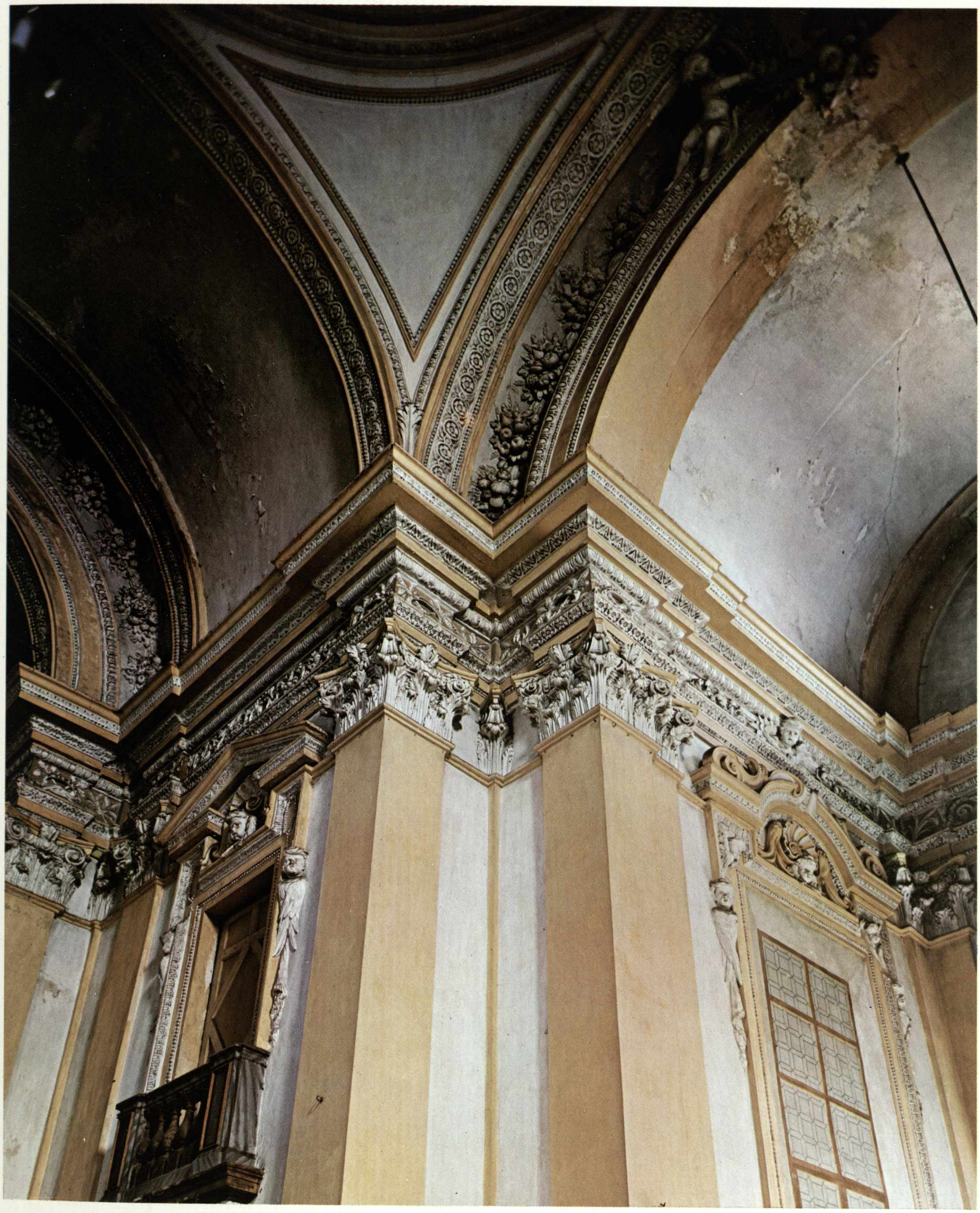
Lo stemma dei Graneri occupa il cielo della spettacolare incisione come fosse un'aquila in volo trionfale, la quale, invece d'ali, spiega da un lato all'altro del foglio, i due tronchi d'un cartiglio con sopra impresso « Camaldulensium nondum omnino absoluta ad Lancei oppidum Eremus ». Sembrava quasi una sfida orgogliosa. Dunque, entro il pio salvifico intento, il programma accoglieva e nascondeva quanto basta per il peccato d'orgoglio, la più grave delle colpe segnalate dal Vangelo.

Ed infatti lanciato il programma entro gli iter delle approvazioni degli enti tutori, il progetto mancò poco che naufragasse, giacché la cosa non piacque ai Savoia, i quali in Lanzo avevano interessi di prestigio della gente consanguinea, ch'erano gli Este-Lanzo (IV, 1 e VII, 1); e la Curia pontificia, per non dispiacere ad essi, fece tribolare per anni ed anni i delegati camaldolesi a Roma. Di queste vicende ritardatrici e delle fasi costruttive effettuate parzialmente tra il 1661 ÷ '64, ho dato ampie relazioni in un mio saggio del 1960, insieme all'analisi delle parti architettoniche potute realizzare, relazioni e analisi alle quali rinvio.



IV, 5; fig. 5.
La cupoletta semisferica all'incrocio delle quattro braccia della croce greca lanfranchiana all'Eremo di Lanzo.

Nella tavola a fronte:
IV, 5; fig. 6.
Particolare delle decorazioni a stucco della cappella maggiore dell'Eremo di Lanzo (1661-'64). Architetto Francesco Lanfranchi e stuccatori capimastri Avanzini.



Tuttavia qui non posso tacere dei due motivi principali per cui parlo dell'Eremo di Lanzo in questa sede ed in questa parte dell'antologia lungo la Stura.

Dapprima è il disegno della planimetria generale che segnalo quale struttura urbanistica d'interesse specifico e di valore simbolico.

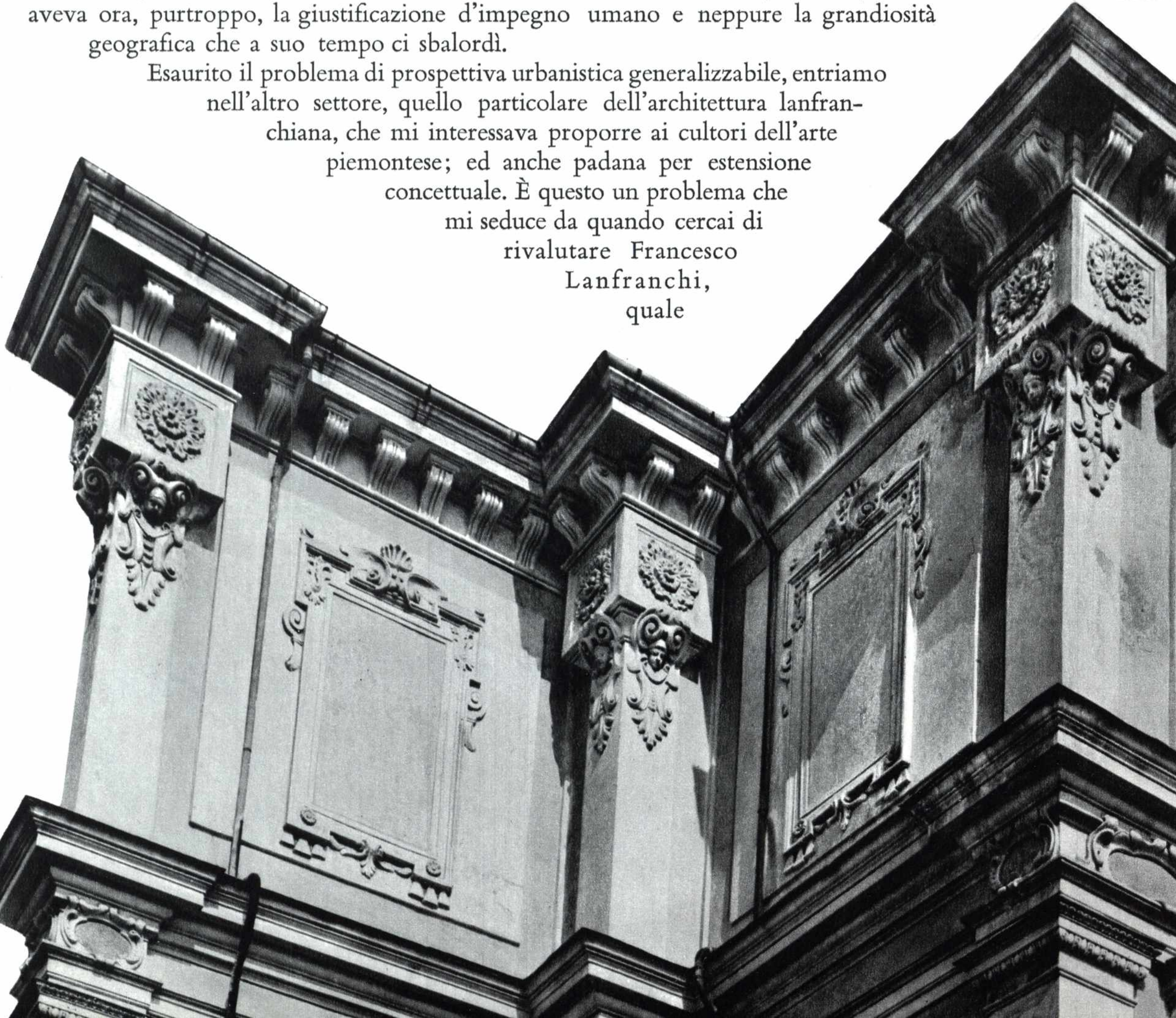
La chiesa era sull'asse urbanistico-topografico con la facciata rivolta a Torino (« Templi facies »). La precedevano l'ingresso con parlatori e foresteria (« Ostium Eremi et hinc inde Domuscule quibuscumque Advenis accomode ») ed un chiostro a giardino con fontana (« Area exculta et spatiosis semitis intersecta » e « Fons marmoreus »). Dietro la chiesa, a righe di quattro ed in colonne di quattro, sono sedici casette con ognuna un piccolo recintino antistante, e molto distanziate, quasi irreggimentate (« Monachorum Cellulae aequo ordine sibi ex utraque parte respondentes »). Sui fianchi della chiesa due porticati, attraversati nella mezzaria dai portali d'accesso alla clausura, portano a due edifici, ognuno suddiviso in tre corpi (« Officina Domesticis Religiosorum laboribus destinata » e « Aedificium selectoribus Hospitibus excipiendis »). Dietro la zona delle celle monacali in evidente clausura stanno un boschetto recinto con alberelli bene ordinati, irriggimentati come le casette che lo precedono (« Ambulationes arboribus obumbratae ») ed un altro giardino ricavato su un terrapieno, i cui parapetti fanno da cinta, cui si accede per due coppie di scalee poste al fondo dei due viali, che quali bretelle danno ossatura simmetrizzante a tutta la composizione urbanistica. In fondo al giardino pensile sta un palazzo a tre piani con altana destinato a infermeria (« Valetudinarium »), il quale edificio sproporzionato per l'esiguo numero di monaci dà come sospetto che fosse un residuo d'una non confessata idea iniziale di Gaspare Graneri, di farne la propria sede campagnola, anteriormente al voto altruistico.

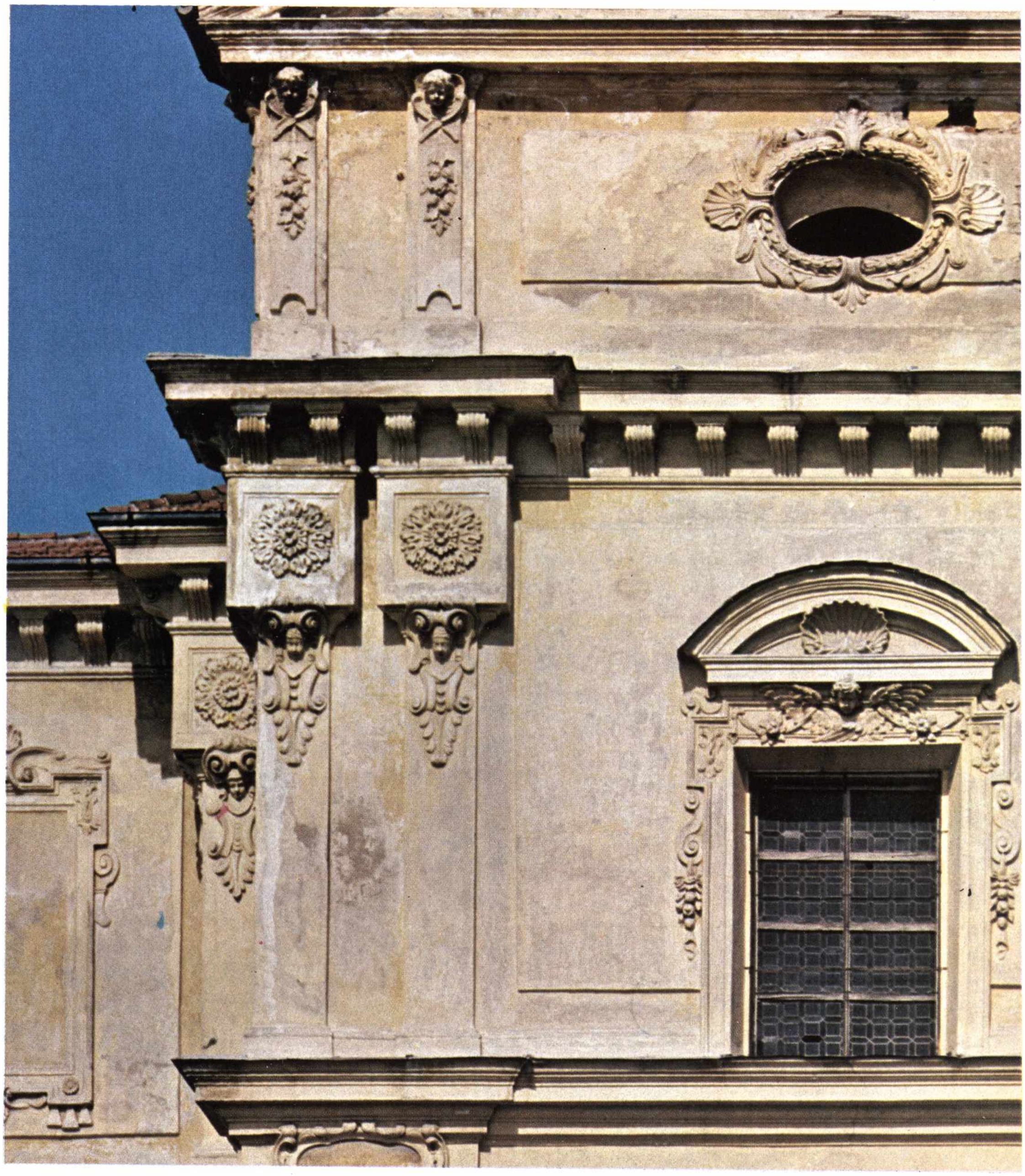
La collina è dunque tutta rimodellata geometricamente secondo l'ideale classicistico ed antinaturalistico, visto applicare su tutta l'area prealpina e piana che circonda Torino, adottato dalla regìa urbanistica castellamontiana del contado. L'artefatto quasi sembra confrontarsi con la natura e respingerla. Le stesse funzioni di cultura agricola sono viste fuori di quel privilegiato ordine matematico riserbato solamente al gioco, che a Venaria era di sollazzo mondano e che qui a Lanzo è di fuga dalle tribolazioni terrene. Ai bordi di tutta quella matematica formalità stanno il bosco (« Nemus ») e la cascina della Banna, tuttora esistente e che doveva dare, senz'essere notata, i mezzi di sostentamento alla collettività di uomini di preghiera (« Villa amenitate uberique proventa Monachis inserviens »).

Quella tale geometria disciplinatrice nel nessun lavoro pratico, quantunque rammentasse in miniatura il quadrettato romanico benedettino resuscitante il « quadrumagnum » romano e visto disegnarsi intorno al Mille da Lanzo a Settimo ed a Gassino (I, 2 e I, 5), non ne aveva ora, purtroppo, la giustificazione d'impegno umano e neppure la grandiosità geografica che a suo tempo ci sbalordì.

Esaurito il problema di prospettiva urbanistica generalizzabile, entriamo nell'altro settore, quello particolare dell'architettura lanfranchiana, che mi interessava proporre ai cultori dell'arte piemontese; ed anche padana per estensione concettuale. È questo un problema che mi seduce da quando cercai di rivalutare Francesco Lanfranchi, quale

IV, 5; figg. 7 e 8.
Dettaglio angolare delle facciate della cappella maggiore dell'Eremo Camaldolese di Lanzo. Architetto Francesco Lanfranchi e stuccatori luganesi Avanzini.





architetto di polso e di forte levatura: lo vorrei vedere d'un livello geniale più prossimo ad Ascanio Vittozzi che ai Castellamonte. Egli conserva in piena stagione barocca la freschezza dell'invenzione manierista, la quale tiene pulito il segno linguistico come espressione plastica e quasi astratta, senza alcun compiacimento con gli ambigui contenutismi che le schiere di quadraturisti luganesi spandevano distrattamente su tutte le aree di dominio o di ex-dominio spagnolo e francese. La stessa capacità di tenere in pugno l'essenzialità strutturale dell'architettura difendendola dall'epidermica ornamentazione (di infausta memoria churruguaresca) fu provvidenzialmente data dalla storia a Gian Giacomo Plantery, altro mio pupillo riqualificato nel 1956.

Vittozzi non era piemontese; Lanfranchi forse sì; anzi i due Lanfranchi, senior e junior, son d'estrazione aristocratica, come i due Castellamonte, senior e junior.

Sembra che Francesco fosse di nobile schiatta chierese, d'uno dei molteplici rami dei Balbi. È certo che fu uno dei più fedeli funzionari sabaudi, tant'è che diede il nome del monarca al proprio figlio natogli a Mirafiori nel '31. Lo comprova una lettera di patente nella quale Carlo Emanuele conferma anche il proprio pensiero in tema di spicciola tecnica politica del paternalismo assolutistico: è desiderabile ai Principi, non meno che ai loro benemeritanti servitori, consolidare nei figli le cariche dei padri, pure se ancora viventi, perché ne ricevono esempio di magnanima gratitudine e gli altri, doppia riconferma dei loro meriti. « Volendo testimoniare la memoria del lungo, fedele servizio resoci dall'Aiutante della mia Camera Francesco Lanfranchi Governatore del Palazzo e luogo nostro di Mirafiori, con ogni fedeltà, zelo e diligenza, non solo in dette cariche ma più volte ancora e particolarmente nelle feste che fecimo nelle nozze della Ser.ma Principessa di Baviera, mia sorella, dove ci ha servito da Ingegnere con eguale sua lode e soddisfazione; ma così avendo egli un figliuolo che nato nel suddetto mio Palazzo e tenuto da noi e da M. R. mia Sig. Madre al sacro fonte del Battesimo, porta il mio nome e si incammina sotto la paterna direzione a virtuosi esercizi del disegno e della architettura, abbiamo stimato di darli segno della gratitudine che conserviamo della sua buona servitù, concedendo al medesimo ufficio di Aiutante ordinario della Mia Camera al detto suo figliuolo Carlo Emanuele Lanfranchi, con tutti gli onori, privilegi, prerogative, stipendio, regalie, con ordine che potrà sin d'ora servire e subentrare a luogo del padre quando sarà occupato in altri negozi senza però altro emolumento che quello che resta al Padre dovuto, de' quali potrà solamente godere occorrendo la morte di Francesco suo padre nel qual caso vogliamo che Carlo Emanuele subentri al luogo, piazza e quartiere di esso ... con ciò che presti il dovuto giuramento». Il documento porta la data 1655, ed è inserito nel registro di controllo tra documenti del '69, lasciando quindi supporre in tale anno la morte di Francesco e la successione di Carlo Emanuele Francesco negli uffici paterni, quelli amministrativi cortigiani e quelli di progettista d'architettura. Lo stesso era capitato agli architetti Castellamonte. Della medesima natura di successione entro una sola famiglia era la posizione di Presidente di Gaspare Graneri succeduto al padre ed al nonno, pure lui di nome Gaspare, Presidente di Savoia e primo Marchese della Rocca. Questi era fratello di Michele, Prefetto di Alba al tempo di Emanuele Filiberto. Il nostro Gaspare morì due anni prima del proprio architetto.

Era riuscito a totalizzare un notevole medagliere araldico: Conte di Mercenasco e di Villata, Consigliere di Orio, Piobesi e Carpeneto; inoltre una somma di cariche importanti che, con le dizioni della metà del secolo, suonano così: Presidente Ordinario della Camera e Consigliere di Stato e Presidente delle Regie Finanze di Savoia. Una fortunata carriera, se si pensa alla modesta partenza da Ceres come notaio. La lapide sita nel nostro Eremo, sotto il suo busto e al di sopra della porta della cappella interiormente, ricorda tutto ciò; mentre il sepolcro era nel coro. Gaspare era nato nel 1596.

Per l'architetto Francesco invece resta ancora un punto oscuro, la data di nascita, e conseguentemente anche la credibilità delle prime opere giovanili, alle quali stilisticamente la «chiesa grande» dell'Eremo deve pur legarsi per quel suo residuo fermento formale d'indole manieristica.

S'esige conoscere la formazione iniziale della personalità dell'architetto, non solo per lo stile spiritoso degli stucchi fatti dai «Mastri Antonio e Francesco Avanzini di Curio valle di Lugano» su precisi disegni del progettista, bensì soprattutto per quelle movenze delle membrature architettoniche destinate a riassorbire nell'immagine totale i tanti misurabili metri cubi di «muraglie» (computate a misura) e i metri quadrati d'epidermide decorativa cioè «gl'ornamenti» che contrattualmente si stabilì di pagare «a giudizio d'esperti» a corpo, oltre il valore delle «stabiliture».

Se a metà del Settecento gente dal gusto culturalmente controllato poteva ancora amare la chiesa lanfranchiana dell'Eremo, giudicandola «forse la più sontuosa e bella che si possa vedere in quei contorni fino a Torino per lo spazio di ben quindici milia italiani, quanti se ne contano da quell'Eremo a questa Metropoli», ciò si deve imputare alla qualità superiore dell'arte impressavi dal suo autore, mai schiavo della moda transeunte.

Tenacemente il Nostro si tenne fedele «al gusto per la pianta centrale o per piante nascenti dalla combinazione di più piante centrali, di energica incisività e di prezioso disegno con alto valore mnemonico anche nelle planimetrie» (IV, 5; fig. 1 e IV, 5; fig. 5).

La pianta del tempio lanzese era anch'essa secondo lo schema a croce greca. Oggi non più, perché fu dissimmetrizzata dal grande Benedetto Alfieri, nel 1751, rifacendo il Sancta Sanctorum ed il coro (IV, 5; figg. 1 e 2) in modo da ospitare nel '62 un nuovo altare su idea del raffinato Filippo G. B. Nicolis di Robilant).

Una cupoletta a bacino, semisferica, legava centralmente la composizione dei quattro bracci di eguale dimensione; però all'esterno la struttura cupoliforme non veniva avvertita giacché il tetto a capanna, coprente solo i due bracci longitudinali, distruggeva la sensazione di centralità voluta internamente dall'architetto. I due bracci laterali assunsero pertanto all'esterno funzione compositiva secondaria, come di avancorpi destinati ad accogliere una copertura a terrazzo con balaustrata.

L'incisione del «Theatrum Sabaudiae» mostra una facciata ornata con tre ordini; ma ciò non corrisponde a quella effettivamente eseguita; la quale, invece, ha una impostazione di maggiore individualità geniale (e pertanto di grande importanza per la evidenzazione dello stile lanfranchiano) perché riesce a segnare, mediante le sue trabeazioni più basse, una energica fasciatura denunciante la vera struttura cruciforme dell'edificio nonostante l'occasionale copertura a falde inclinate (IV, 5; fig. 7).

Con la struttura della decorazione esterna a stucchi si rompe e si contesta tutta una tradizione di decorazione modulare nell'accezione rinascimentale ed anche primo-barocca. L'ordine inferiore è volutamente semplicissimo, dorico toscano, per non trattenere lo sguardo fruitore in basso; invece l'ordine secondo è molto lavorato per essere in grado da incuriosire per l'energia dinamica delle sue parti e «per la novità delle sue lesene dotate di capitelli non canonici, a dadi ornati con rosoni».

Più che capitelli, questi elementi inediti degli ordini, potrebbero sembrare pulvini sorreggenti la trabeazione, che si spezza e si ripiega sovr'essi; infatti sotto a tali pulvini starebbe un capitellino nascosto da fogliami con volute e mascheroni, ornamenti (IV, 5; fig. 8) tipicamente imparentati con quelli che sono ai terzi piani del palazzo municipale di Torino e dell'Ospedale Mauriziano vecchio nella stessa città.

Decisamente, come ho già accennato, l'architetto desiderava che l'osservatore guardasse lassù nella zona del cornicione; e non temeva, come non temette ben a ragione a Torino, che l'ordine di fastigio non fosse snello quanto i cinque modulati da Vitruvio o da Vignola; anzi amava introdurre la proporzione tozza che Guarini denominò in modo speciale nel trattato « ordine atlantico » oppure « ordine mancante » per caratterizzare un ordine di colonne ancor meno snelle delle doriche (« ordine atlantico » voleva significare proporzioni da atlanti e da cariatidi oberati di carichi; anziché esili anatomie verginali).

Il terzo ordine del comparto centrale della facciata è ornato con lesenette decorative terminanti in capo con cherubini dalle ali ripiegate all'indietro sovrapposte, che vedremo dappertutto profusi dagli stuccatori luganesi, ma che qui, nell'edizione lanfranchiana, sanno d'esperienze semantiche entro il simbolismo espressionista di Borromini e di Guarini, seguite a quella di Pellegrino Tibaldi.

Un lucello ovale sottostà al timpano triangolare, nel quale un girotondo di cherubini incornicia la M mariana, stabilendo un nodo compositivo; tuttavia nessun elemento di cucitura centralizzante è più imperioso di quel punteggiare lo spazio mediante i dianzi caratterizzati dadi voluminosissimi scuriti dal chiaroscuro dei rosoni a bassorilievo (IV, 5; figg. 7 e 8). Quei cubici volumi permettono al processo indagatore della mente dell'osservatore di registrare puntualmente la croce greca, anche con le differenziazioni gerarchiche degli spazi interni e di arricchire il piacere della fruizione visiva.

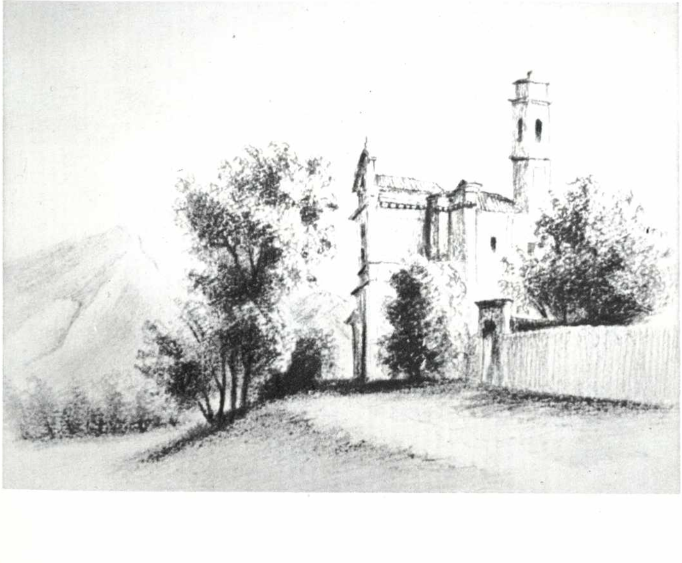
Di struttura costitutiva ornamentale scherzosamente smembrata degli ordini canonici (come se ne vedevano nelle coeve opere architettoniche del luganese Giovanni Battista Mola autore d'una Guida romana del '63 ed architetto della Camera Apostolica), nel « gusto della generazione di transito dall'ultimo manierismo al barocco », il dado lanfranchiano si trasforma in struttura energicamente architettonica, come fattore di solido inequivocabile spazio, prospetticamente conquistabile e misurabile. Ma la conquista e la misura è resa drammaticamente complicata dal continuo contraddire delle volute alterazioni delle regole canoniche, come quel rastremare verso la base anziché verso la sommità i ritti dei portali e dei loggiati.

Per quelle teste dadiformi i ritti divengono quasi delle piramidi capovolte, con la punta piantata come uno spillo nelle strutture sottostanti. Era una maniera che troviamo in altre cose della cerchia Vittozzi-Castellamonte-Lanfranchi, della quale s'ha un esempio a due passi di qua a Caselle (IV, 1; figg. 9 e 15) nella spiritosa cappella ch'è in piazza grande e nel Castello. Le lesene del secondo ordine sembrano obelischi capovolti, erme speciali che con la concorrenza degli spigoli in basso anziché in alto « abusano » delle norme vitruviane di accentuare sempre verso il cielo il restringersi delle membrature, come con l'entasi. Attribuisco a Lanfranchi senior anche la facciata della parrocchia di Mirafiori, la quale era cappella della distrutta delizia sabauda, ove gli nacque il figlio Carlo Emanuele essendo « Governatore del palazzo e luogo di Mirafiori ». All'Archivio di Stato, facendo a ritroso da quel '55 che ho già rammentato, ho trovato notizie negli anni '31, '37, '38, '41, '42, '43, '44.

Ma il catalogo delle opere oggi è stato spostato sinanco al '22, con la chiesa delle Monache Turchine dedicata alla S. S. Annunziata ch'era, prima del 1926, all'angolo di via Ospedale con via Carlo Alberto. E la facciata della cappella « in deliciis de Miraflores » che ho ricordata porta nel timpano una iscrizione con la data che m'è parsa '17, quando vi sono passato. Ma leggo nel sempre esattissimo libro sulle chiese torinesi di Luciano Tamburini essere nel '22 che Carlo Emanuele I vi installa « i Monaci benedettini cistercensi per servizio della Chiesa e non solamente a beneficio, e commodo degli abitanti di quelle campagne, ma altresì perché avessero a servire nella qualità di Regi Cappellani della vicina Ducale Città » (p. 297). E ciò è in accordo col fatto che i beni del luogo nel Medioevo dipendevano dal Priorato di S. Andrea (Consolata) e che Vittorio Amedeo I vi aveva fondato il monastero di Mirafiori benedettino cistercense.

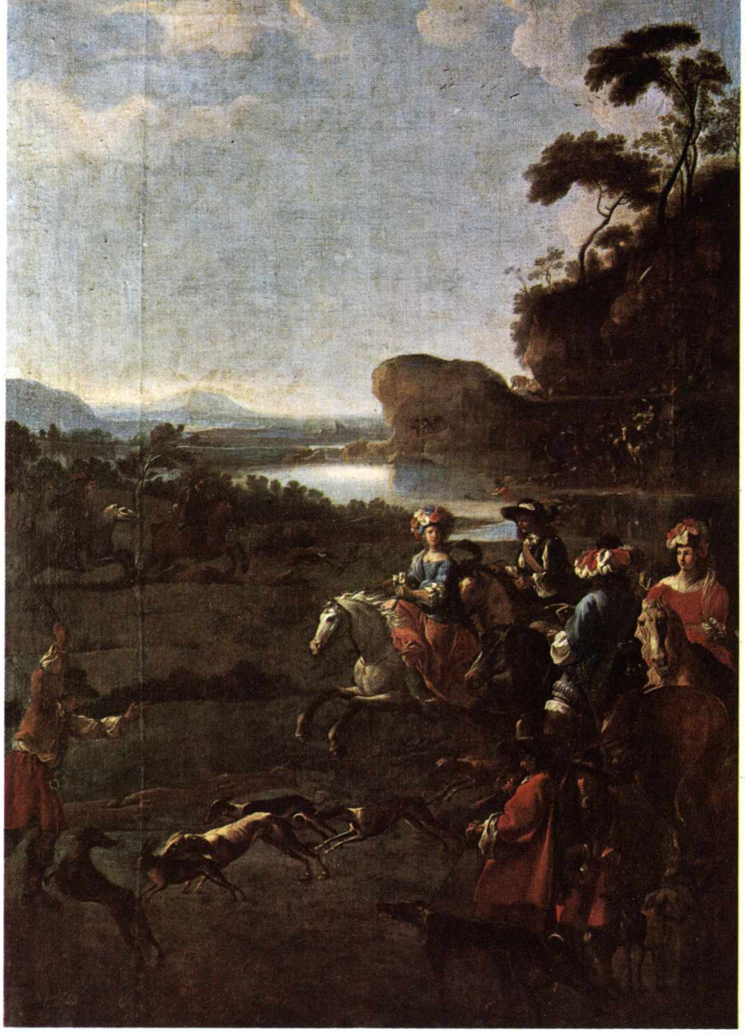
Lo schema compositivo della facciata in parola sulle rive del Sangone è abbastanza concordante con quello in vista della Stura. È però in cotto, a paramento in vista ed i dadi facenti capitello sono ornati soltanto dallo sfondato del pannello di facciata. Quantunque gli manchi l'epidermide ornamentale, la struttura lanfranchiana è riconoscibile; da noi leggibile per i « travagli » delle ossa e dei muscoli.

Tutto il discorso vuol ribadire che « lo spirito di questi stucchi degli Avanzini luganesi non è spirito sovrapposto all'invenzione architettonica; è commento di strumento fondamentale nel gioco orchestrale di Lanfranchi ». Dei contratti con gli Avanzini ho dato notizia in quel mio vecchio saggio.

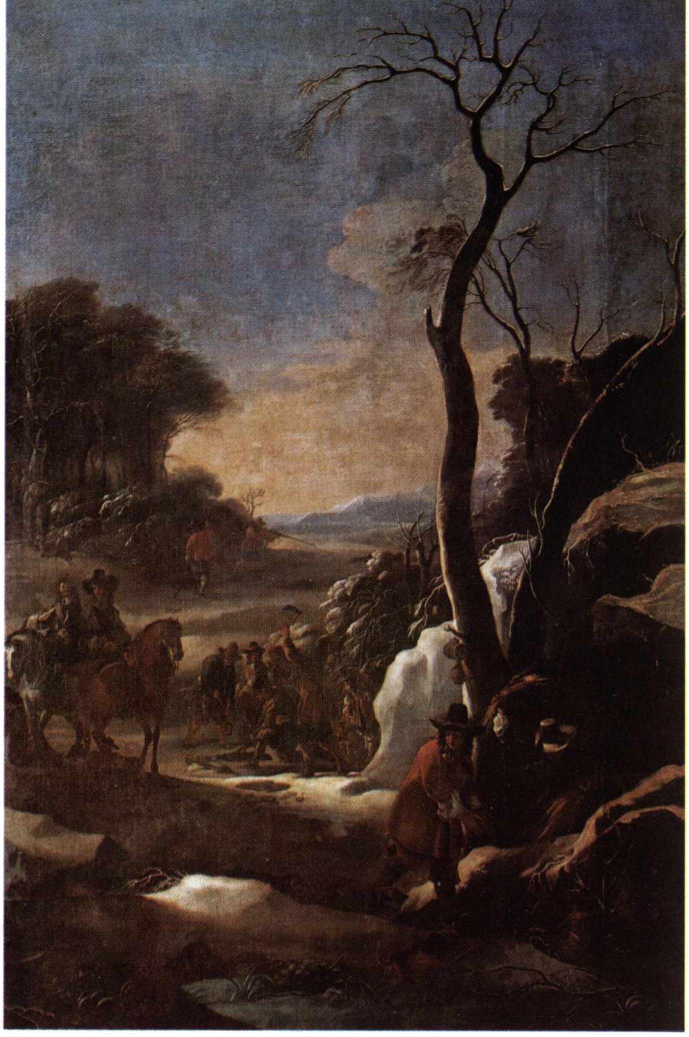


IV, 5; fig. 9.
Veduta ottocentesca dell'Eremo di Lanzo. C. Rovere.

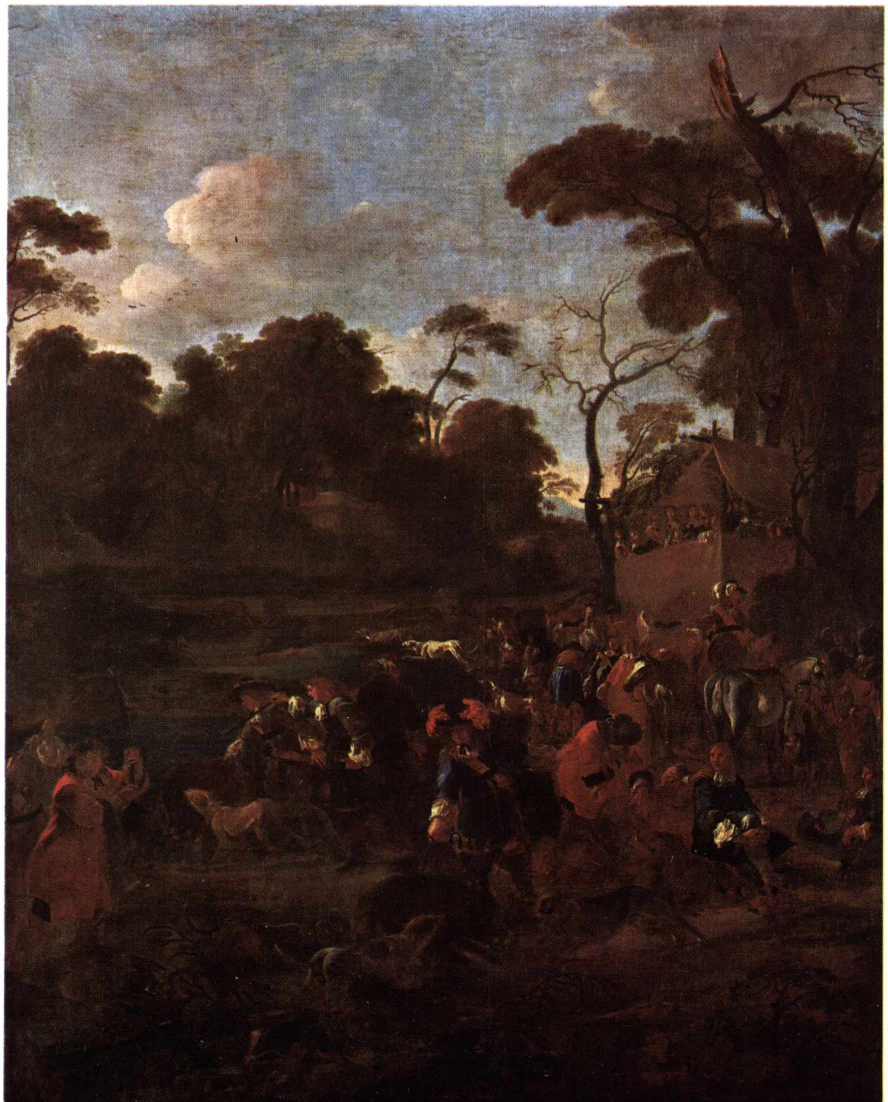
1



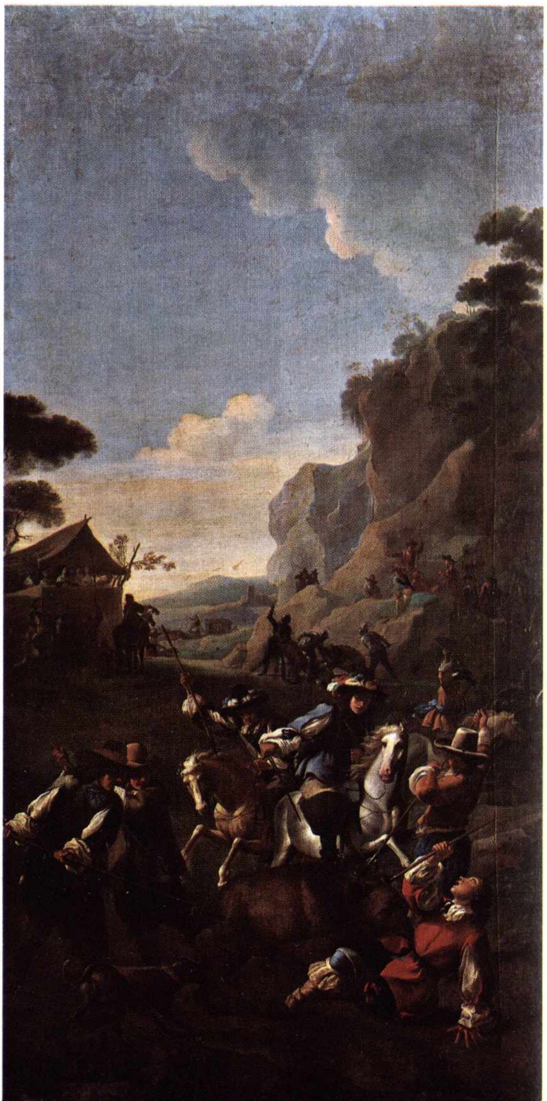
2



3



4



PARTE QUINTA

REALTÀ E MANIERA BAROCCA SOTTO IL MANTO DELL'AUTORITARISMO

Nella tavola a fronte:

V, 1; figg. 1 ÷ 4.
La caccia alla lepre, alla volpe, al cinghiale e all'orso. Tele di Jean Miel per Venaria (Palazzo Madama, Torino).

Nella testata:

V, 1; fig. 5.
Stemma dei Marchesi d'Este in un ricamo per pianeta nella cappella dell'Assunta in Lanzo. Le aquile bicipiti coronate in campo d'oro; i gigli d'oro in campo rosso; l'aquila sabauda d'argento coronata in campo azzurro.

V, 1; fig. 6.
Giovanna Battista, duchessa, in veste di Diana Cacciatrice. Incisione Adepiene delineata da G. F. Sacchetti per il libro su Venaria.

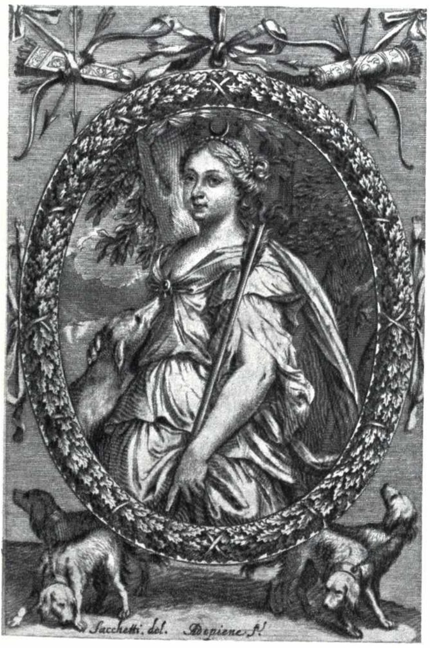
Disincantata arte di pretesto venatorio in servizio della soprannazionale aristocratica bellezza muliebre.

V, 1

La già citata (IV, 1 e IV, 2) « La Venaria Reale, Palazzo di piacere e di caccia, ideato dall'Al.ª Reale di Carlo Em. II, Duca di Savoia Re di Cipro, disegnato e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte » porta la data 1672, tuttavia quell'anno indicato sul bel frontespizio, al centro di una pelle di cervo tesa tra due alberi ed azzannata da due scattanti segugi, non fu l'anno di sortita del volume, costituito allora di 92 pagine. Il libro uscì nel 1679 con un totale di 99 pagine di testo e con l'aggiunta di altre 32 illustrazioni incise, come le prime 23, sempre da G. Tasniere.

Il curioso secondo frontespizio, ornato con scherzosi e sempre venatori giroglifici, calligrafici come diventeranno di moda nel secolo successivo, dice che si tratta dell'aggiunta dell'« Architettura et degli ornamenti della sala del Palazzo della Venaria Reale Reggia di Diana, descritti nell'antecedente relazione al foglio 23 e seguenti ».

Il supplemento di informazioni nasce da un curioso episodio di rabbuffo fatto dal duca al rispettoso collaboratore per una dimenticanza poco galante. Egli « osservando che nella descrittione della Sala membro tanto importante di questo gran Corpo, nella quale haveva racchiuse le sue più geniali delizie delle Cacce, e Cacciatrici, me la passava con troppa scarsezza delle sue belle parti, hà voluto dopo generoso rimprovero, che ne facessi anche a veder ... non solo la bellezza della sua Architettura, mà la vaghezza di tutti quegli ornamenti, che l'arricchiscono, li quali sono oltra le pitture spieganti la favola di Diana sopra l'Impero delle Cacce concedutole da Giove, li ritratti anche delle Principesse, e delle più belle Dame della sua Corte, e le principali fattioni delle sue Cacce. Il ché ho fatto tanto più volentieri – aggiunge l'architetto rivolto al lettore – quanto mi dava campo di lasciarti almeno rasserenati gli occhi con l'aspetto di sì valorose Cacciatrici, e di sì varie, e deliciose Cacce ». La prospettiva della grande sala va ripresa per completare la descrizione (IV, 2; figg. 1 ÷ 11).

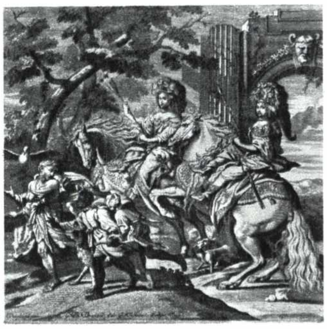

Sacchetti. del. Adepiene f.

Nel '79 Carlo Emanuele II era già morto e lo surrogava nel governo la vedova Madama Reale Maria Giovanna Battista, seconda moglie, in attesa della maggiore età di Vittorio Amedeo II, il quale sarà dopo quarant'anni, il primo re di Sardegna.

Un nobile dilettante poeta barocco, per esattezza il Villafranca, definì Madama Reale « Diana non favolosa della Regal Venaria ». Egli dunque la considerava autentica bella cacciatrice, a capeggiare le altre sportive bellezze muliebri della corte: in realtà l'incisione (V, 1; fig. 6) che riprende il quadro di Giovanna Battista, fatto da Sacchetti (V, 5) non la mostra una adeguata entusiasmante campionessa di seduzione!

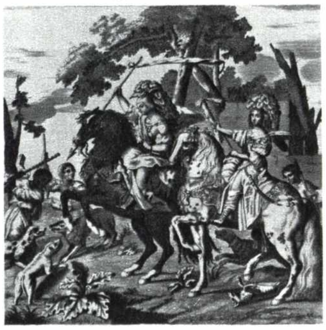
« Plettri Voi, che sposati à Cetre Argive
finte Beltà divinizzar solete.
E hor Svaporate Incensi, hor Templi ergete
a vano stuol di boschereccie Dive.
Qui dove in vaghe, e inargentate Rive
spegne Chiaronda al pellegrin la sete

Francesca di Valois
Maria Giov. Battista



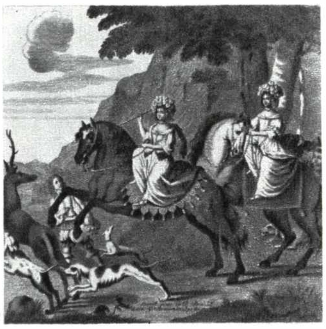
7

Ludovica Maria
Francesca Bagnasco Cacherana



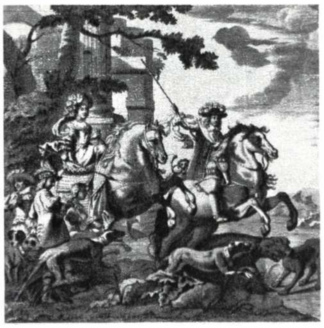
8

Margherita di Parma
Margherita di Marete



9

Henrieta Adelaide di Baviera
Ferdinando di Baviera



10

sù venite Leggiadri, e vi vedrete
per non finta DEITÀ Pompe più vive.
Giovanna è questa, a la Gloria Egregia
di Regal Venaria, Mole fastosa,
CARLO tempio formò, Talamo, e Regia.
TEMPIO à Quella, che gli è Cintia Amorosa,
REGIA à quella per cui suo Cuor fiammeggia,
CENTRO al Cuor, Tempio à Dea, Talamo à Sposa».

Il modo d'esprimersi è tipico d'un mondo condizionato da una cultura caricatasi in due secoli di assolutismo spagnolesco e francesizzante fuor della vita, entro una involuzione storica la quale passava sul territorio come una stratificazione di cirri, indifferente e scherzosamente convenzionale.

La galanteria era una maniera del galateo.

Nel simulato dialogo di Amedeo di Castellamonte con il «cavaglier Bernini» è sintomatica la descrizione della vigilia e della giornata di Sant'Uberto.

Dopo aver preso alloggio «comparvero il giorno appresso tutte queste Dame superbamente vestite con habiti acconci al cavalcare, con peruche bionde, e capelli con vaghe piume in capo, in guisa che non da altro erano differenziate da Cavaglieri, che dalle proprie bellezze».

C'è qui a pag. 19 un anticipo della pennellata della galanteria che, autorizzato dal monarca, l'architetto riprendeva a pag. 93 accingendosi a dettagliare «le interne qualità di quelle Cacciatrici» e «li naturali talenti di quelle gran Principesse, e gentilissime Dame».

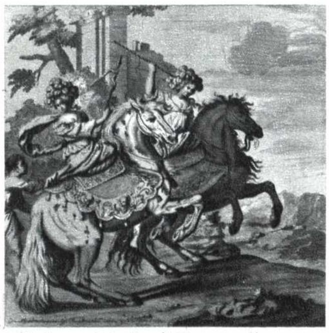
Rivolgendosi col «tu» al lettore, come già visto, conclude poi: «giudicherai giusto il fattomi rimprovero, mentre havendoti fin all'hora pasciuta la mente con sì varie delizie di quella Reggia, ti lasciava digiuno di quella maggior delizia, che suole ricevere l'occhio alla bizzarra comparsa di compiuta donnesca bellezza».

Le dame presentate, sono tutte quelle principesse montate su cavalli ornati di gualdrappe e nastri dai vivaci colori, che a coppie stavano nei dieci grandi scomparti del secondo ordine del salone di Diana (V, 1; figg. 7 ÷ 15) riprodotto dall'incisione del Tasniere sopra alla fascia di altre scene di caccia (V, 1; figg. 1 ÷ 4 e figg. 16 ÷ 17).

Solo in quattro dei venti ritratti sono sostituiti principi di sangue reale e precisamente: il duca, in compagnia della prima moglie Cristina di Francia; Ferdinando Maria elettore di Baviera, con la madre Henrietta Adelaide di Savoia e duchessa elettorale di Baviera; Emanuele Filiberto di Savoia principe di Carignano, con Cristina di Fleury Marchesa di San Giorgio.

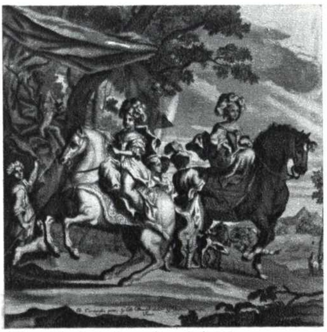
Le altre dame di corte sono generalmente di casate torinesi, canavesane o savoiarde illustrissime: Caterina Agnese Provana contessa di Rivalta e Francesca de Lucinge da Noyer; Caterina Isnarda marchesa di Caluso; Delibera Eleonora di San Martino di Parella marchesa di Rodi; Elisabetta Maria Francesca di Savoia regina di Portogallo e Giovanna Francesca d'Estrade; Margherita di Savoia duchessa di Parma e Margherita di Marete di Loicey contessa di Villafaletto; Ludovica Maria di Savoia, principessa, e Francesca Maria Cacherana contessa di Bagnasco; Francesca di Valois e Maria

V, 1; figg. 7 ÷ 14.
Otto delle dieci coppie equestri della sala di Diana in Venaria (IV, 2; figg. 1 ÷ 11) d'autori vari, Mathieu, Caravoglia, Spirit, Mombasiglio, Dauphin e Miel.



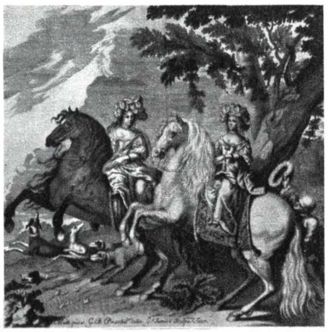
11

Elisabetta Maria di Portogallo
Gio. Francesca di Estrade.



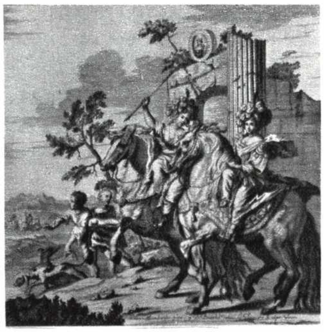
12

Claudia M. Scaglia del Maro
Ludovica M. d'Agliè S. Maurizio



13

Caterina Isnarda di Caluso
Delibera E. di Parella

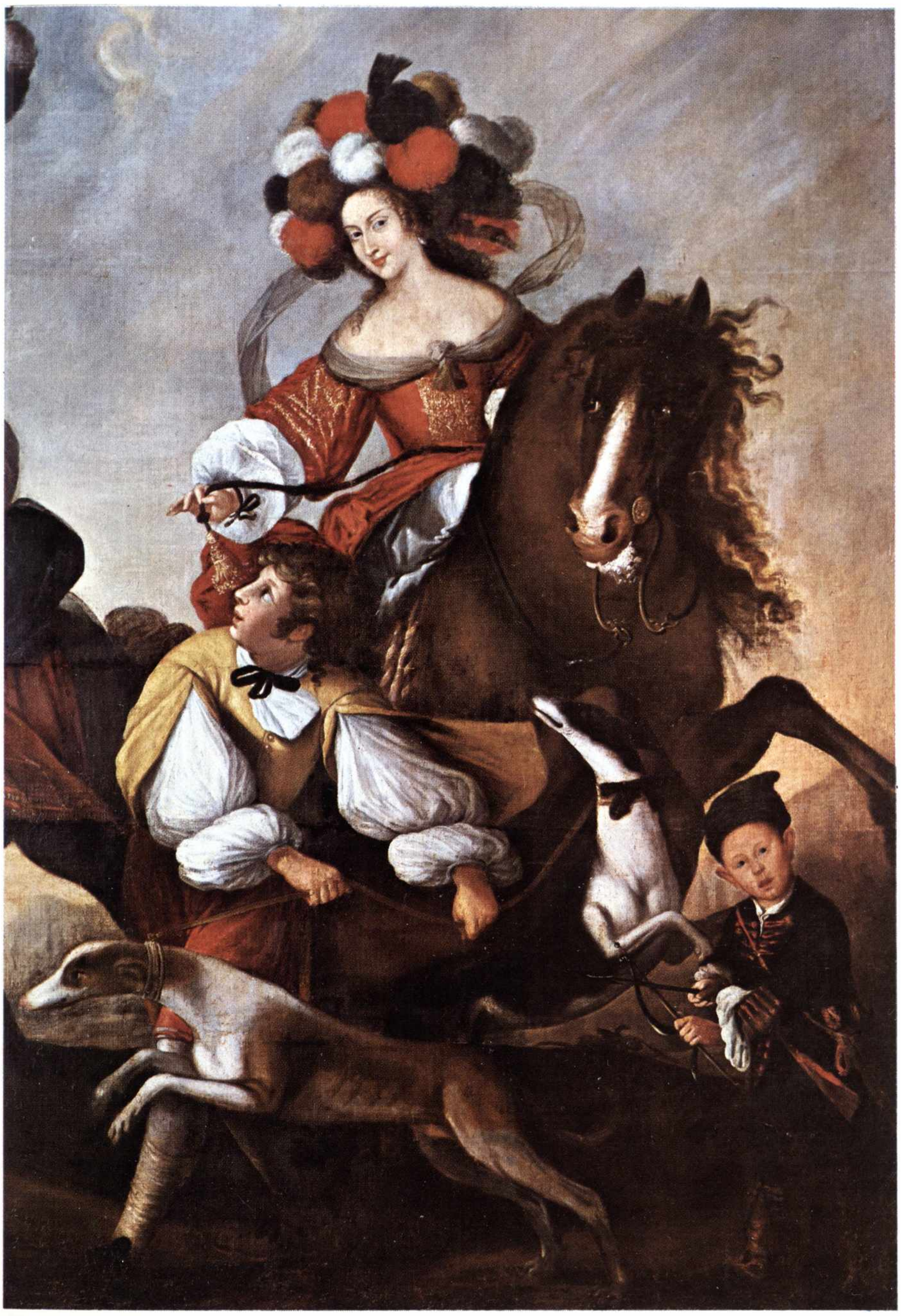


14

Caterina Provana Rivalta
Francesca de Lucinge Noyer

Giovanna Battista di Savoia, duchesse sabaude ambedue; Claudia Margherita Scaglia di Verrua, marchesa del Maro, e Maria Ludovica di San Martino d'Agliè, marchesa di San Maurizio.

Quest'ultima aveva anch'essa una sede rappresentativa notevole, il castello d'Agliè progettato dallo stesso Amedeo Castellamonte. La penultima era marchesa di Ciriè e conservava gli antichi predicati liguri della famiglia Doria ed aveva un altrettanto notabile palazzo con parco per la caccia frequentato dai principi reali (IV, 3). Anche la sua famiglia di nascita Scaglia di Verrua possedeva in Torino parecchi immobili da antica data ed il palazzotto principale sede della casata fu costruito su disegni di un collaboratore di Amedeo, l'architetto biellese Gian Andrea Garabello nel 1664, come ha dimostrato la documentazione prodotta dal mio aiuto Borasi (dopo che fu messa in dubbio l'appartenenza di tale architettura al periodo rinascimentale data dagli scrittori di cose torinesi).



V, 1; fig. 15.
Dettaglio di un quadro equestre femminile a Palazzo Reale di Torino. Corrisponderebbe con cospicue varianti ad una copia riprodotta da Tasniere. (V, 1; fig. 11). C. C. Dauphin (?).

Il ritratto a cavallo delle marchese del Maro di Ciriè e di San Martino d'Agliè sono dovuti al pennello di quel vercellese Bartolomeo Caravoglia ch'era nel circolo del cardinal Maurizio, la cui attività, oltre che nei palazzi ducali, si svolge nel Basso Canavese, ove lascia opere all'Eremo di Lanzo (IV, 5) e a Front (V, 5).

Gli altri quadroni sono opera di Baldassarre Mathieu, nato ad Anversa e morto a Torino nel 1658 (del quale a Superga si conserva una grande Cena dipinta per l'Eremo camaldolese sulla collina torinese nel '57), di Spirit (di cui non so nulla), di Giorgio di Mombasilio, nobile dilettante di cui Vesme dà qualche cenno (facendolo appartenere alla famiglia Sandri-Trotti di Fossano), di Carlo Claudio Dauphin francese, nato a Lorrain nel 1620 e morto a Torino nel 1677 e di Giovanni Miel fiammingo, nato a Beveren Waes nel 1599 e morto a Torino nel 1663.

Questi ultimi due, pure lavorando in gruppo con gli altri artisti chiamati a corte per il lavoro di grande routine, si distaccano con qualità superiori, tant'è che sono citati con molto onore dalle storie dell'arte antiche, quali ad esempio le vite di Lanzi e di Baldinucci; e nelle mostre del barocco piemontese del 1936 e del 1961 furono assunti a ruoli determinanti di quel gusto tra berniniano e vandyckiano che trionfa specialmente in queste equestri immagini di donne europee d'alta classe.

Quelle superbe e sopraffini amazzoni dovevano fare una brillante figura avvolgendo al disopra dell'orizzonte prospettico tutto il salone di Diana, come in una giostra da parata spettacolare.

I cavalli erano stati scelti tra i più armoniosi anatomicamente ed i più addestrati ai passi di danza, nello stile d'equitazione francese ed austriaco. L'atmosfera che vi spirava era decisamente arcadico, e bene quelle femmine di rango sapevano intonarsi quali grandi attrici.

La fierezza del monarca, che non intendeva rinunciare a questi contenuti qualificanti del pure altamente qualificato contenitore castellamontiano, era ben giustificata. Ciò dico tanto immedesimandomi nel suo ruolo di principe, quanto in quello di storico attuale dell'architettura.

L'architettura barocca svuotata della gente, nel costume e nel gestire del Seicento, non è che una larva: schematizzazione di sé stessa.

L'utile lavacro operato dalla teoria della «pura visibilità» ci aveva disabituati al ricorso metrologico siffatto, che invece continuamente occorre tenere in vita. Se no la «dimensione umana», ch'è differente per ogni epoca stilistica, non ha nessun valore neppure per l'architettura odierna. Ebbene, alla Venaria Reale, si rende necessaria una meditazione generale sull'architettura e sull'esigenza di ricollocare in sito le opere d'arte figurativa connesse all'edilizia, per riesaminarle nel contesto culturale per cui sono nate e da cui sono state motivate.

Qui, a Venaria, si assiste alla più inedita di tali occasioni per puntualmente inseguire un bandolo del problema artistico classicistico, quello della «venustas». Esso si ingrossa a dismisura e si contorce per motivi mondani e si smaglia dal contesto totale della formula triangolare vitruviana. La «venustas», esageratamente lasciata primeggiare sulla «firmitas» e sul «commodus», si trasmuta di «ornamento congenito» in decorazione epidermica ed in «aggiunto» letterario.

Qui, egualmente, il «comodo» diviene gioco d'una funzione arbitrariamente distorta dalla esigenza della società vera, per assumere la qualità d'una comodità particolare, parziale, solamente diretta ad una delle componenti sociali, quella di pochi privilegiati.

La solidità (la «firmitas»), dato il carattere scenografico degli ambienti interni e del paesaggio inventati per mero gioco, quale trastullo capricciosamente letterario, subisce essa stessa una deviazione dal carattere d'impegno per la durevolezza delle cose della costruzione e dalla realtà corporea degli elementi architettonici.

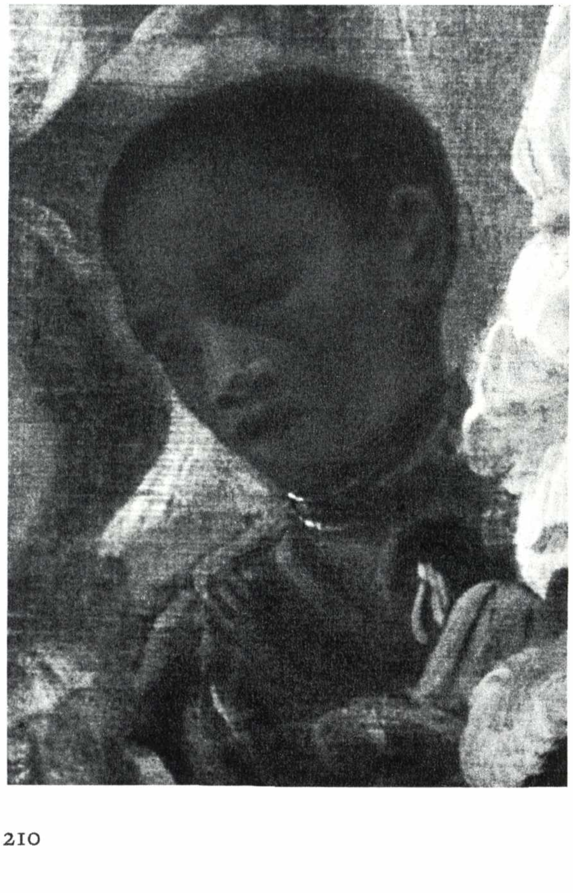
Non per l'eternità, bensì per un attimo d'una cerimonia teatralmente alienante, il principe ammetteva che le donne di corte avessero la precedenza sulle gerarchie del protocollo statale. Dice Amedeo a proposito della caccia alla Venaria che il regale duca «molte volte vi conduce Madama Reale, e Madama Serenissima la Principessa Maria sua Sorella Cacciatrice intrepida, e infaticabile con le Dame, e Damigelle, ordinando farsi l'assemblea... ove deposta la Maestà di Prencipe, e la qualità di Padrone, assume con le Dame quella di Cavagliere, e con Cavaglieri, e Cacciatori quella di Compagno di Caccia».

Comunque, anche se fosse verisimile l'atteggiamento democratico del monarca, si dà però il caso che qui l'arte significhi un particolare intreccio di trefoli estetici inessenziali, perché sappiamo benissimo che il linguaggio usato era artificiosamente distillato negli alambicchi del bravo Tesauro, elisir da favola, con una particolare incredibile mitologia destinata a pochi falsi ingenui giocatori.

La «fantasia» e l'«invenzione» camminavano incontrollati sui viottoli del «cifrato» della mitologia più labirintica che si potesse immaginare, non per le vie concrete della mitologia vera.

In conclusione, sarebbe erroneo lavoro critico non leggere l'edilizia castellamontiana quale fatto spaziale e plastico senza spiegarlo come motivazione intenzionale d'un contenuto di base, che talora divenne forma e talora invece non vi approdò affatto. E altrettanto erroneo sarebbe non inserire i contenuti della pittura berniniana e vandyckiana già additata nella rilevazione dei valori della forma ancora fruibile.

Quei pittori non sempre erano impegnati nel lavoro di gruppo e nel tema equestre; tuttavia alcuni d'essi, e specialmente Dauphin e Miel, sembrano averci creduto con l'intensità disincantata dei sognatori arcadici; per cui alcune di quelle amabili amazzoni sono vere e recitano bene. Come debbono avere recitato bene, dato che mai s'ebbero lamentele in proposito, in quel melodramma che nel giorno inaugurale di Sant'Uberto venne offerto e che fu scritto appositamente da Bernardino Bianchi «Segretario di Stato, di Finanze, e de' cerimoniali di S.A.R.», intitolato «Diana Trionfante d'Amore». Era un «Dramma Musicale con Macchine», di cui si conserva il copione a stampa. Se lo si scorre, se ne può trarre qualche nota di colore sulla fatuità di quell'etichetta strana del sesso svolgentesi nel palazzo di caccia.



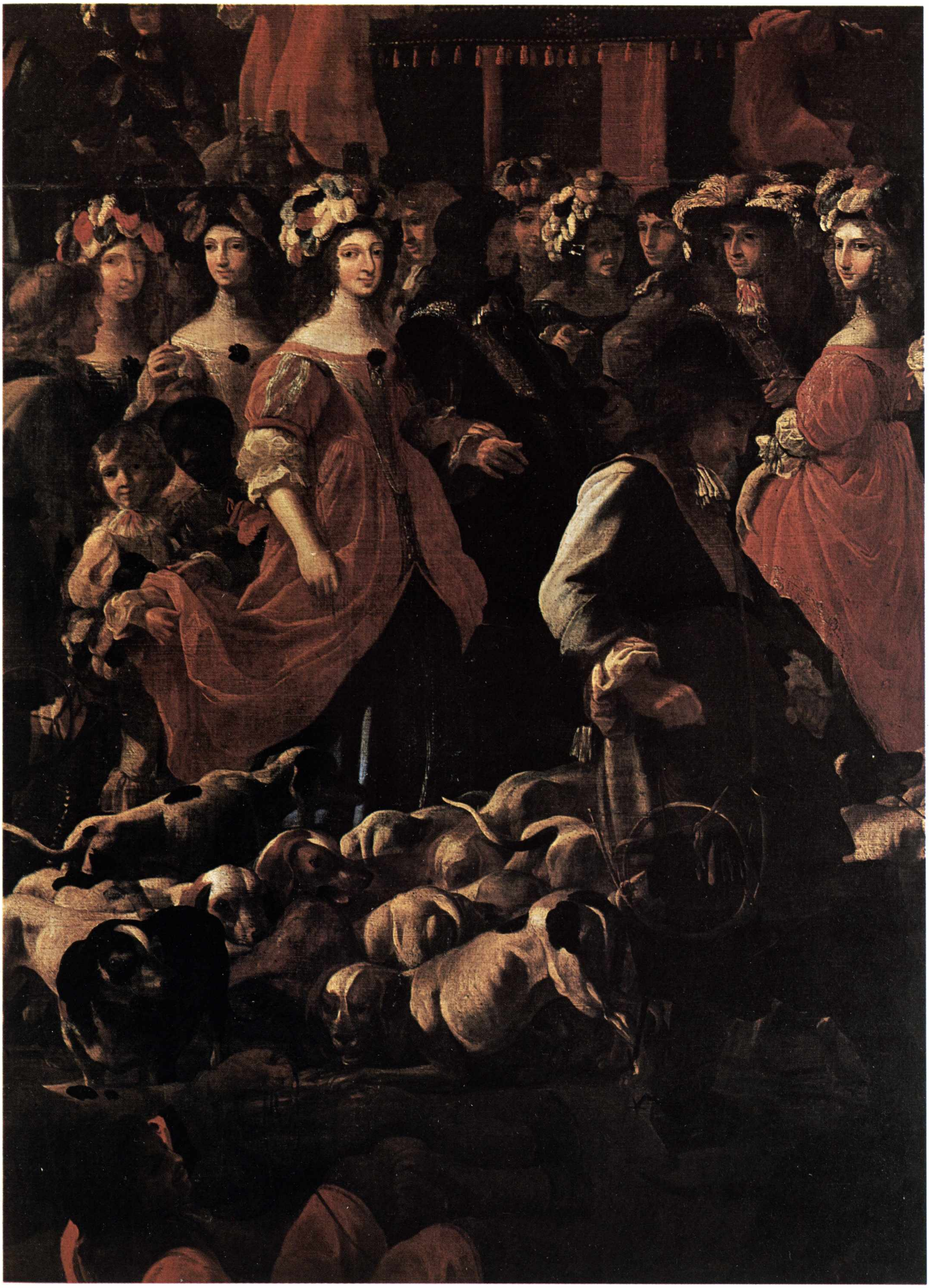
A pag. 58, Fauno entra in scena cantando:

«Alla Caccia alla Caccia,
si bandiscan gl'Amori
uscite ò Cacciatori
con danze spedite
Diana seguite.
Alla Caccia alla Caccia,
si bandiscan gl'Amori
uscite ò Cacciatori».

Un commento del copione dice che «al proferirsi di questi ultimi versi si vedono uscir dalla gran

In questa pagina e nella tavola a fronte:

V, 1; figg. 16 e 17. Particolari della «Curea» di Jean Miel per la decorazione della sala grande di Diana a Venaria (IV, 2; fig. 11): presiedono la cerimonia Carlo Emanuele II e Francesca d'Orleans.



Porta del Palazzo della Venaria Reale alcuni cacciatori quali formano le loro Entrate, e poi comparisce di nuovo Diana ».

Della possibilità di usufruire del Palazzo di Diana quale un teatro senza palcoscenico, globale, ove si circola frammezzo ad attori, coristi e danzatori, ha messo in risalto Mercedes Viale Ferrero col suo gustoso saggio sulle feste di corte comparso nelle monografie del San Paolo.

Ritornando ora mentalmente nel salone di Diana, ricollocandovi i quadri del giro inferiore di scomparti, non s'esclude che Giovanni Miel, autore di quelle scene di caccia, non abbia fatto del buon mestiere ed anche della bella arte. Per l'antologia lungo la Stura di Lanzo, queste pitture significano assai. Il fiammingo è costretto a rivedere la maniera del paesaggio del paese d'origine e di quello romano. Fa un passo verso l'invenzione di quel paesaggio padano alpino e prealpino di cui a proposito di Olivero (V, 2 e V, 4) e di Cignaroli (VII, 2), interpretazione eroica e quasi visionaria.

La lepre e la volpe si cacciavano intorno ai laghetti delle Vaude di sponda destra della Stura, ov'è ora la Mandria, L'orso ed il cinghiale s'andavano a snidare nelle alte valli di Lanzo (V, 1; figg. 1 ÷ 4).

Oltre Viù, prima di Lemie, c'è la valle Orsera ove da antico tempo i principi di Savoia andavano a caccia d'orsi. Dice Francesetti: « ils logeaient alors à Viù dans la maison d'une famille Cuatto, à présent éteinte, à la quelle, par reconnaissance, ils avaient accordé plusieurs privilèges. La maison subsiste ancore, et on l'appelle le palais Cuatto: peut être qu'alors c'en était un, mais nous sommes maintenant devenus plus difficiles ».

Francesetti ignorava le carte che Cibrario ed Usseglio scoveranno nell'Ottocento entro gli archivi comunali, nelle quali è confermato non solo l'uso d'andare a caccia dei principi, bensì anche, il diritto statutario di farsi riserbare una parte delle belve uccise oppure il valore in denaro di tali porzione di selvaggina. Dice Usseglio:

« Era libera la caccia per ogni genere di selvaggina, però per ogni orso che si prendeva dovevasi dare al Conte sei coste nei paesi di Coassolo e di Monastero, quattordici a Ceres e Cantoira, il capo a Mezzenile, un mezzo quartiere a Lemie, la spatula ad Usseglio...; pei cinghiali dappertutto si dava il capo ».

Precisa Cibrario che « in poco più di due anni, dal 5 novembre 1374 al 3 aprile 1377, si presero 42 orsi e 49 cinghiali a Coassolo e Monastero ».

Il paesaggio della grande composizione venatoria di Giovanni Miel « la Curea » (IV, 2; fig. 9) offre purtroppo il sospetto d'un lavoro di maniera, come per i fondali dei presepi. Non convince altro, per l'osservazione della natura con gli occhi proprii e non altrui, che qualche dettaglio dei personaggi, tra i quali sono le note principesse, e delle mute dei cani affacendati a consumare il pasto abbondante. « Curea », da « curée » francese, significa, secondo i dizionari, parte della fiera che si dà in pasto ai cani. Tale somministrazione, quale segno di premio per compartecipazione era un motivo di distrazione durante l'oziante soggiorno alla Venaria. Tuttavia il rito ch'esso implicava nel regno di Diana, aveva per Carlo Emanuele II anche una doppia finalità d'addestramento della personalità dei governanti e degli ufficiali dell'esercito, morale e stimolatrice (V, 1; fig. 17).

Per lo statista esisteva un « Parallelo della Caccia con la Guerra ». Lo ricorda Amedeo di Castellamonte a pagina nove, dove cerca di dimostrare il valore educativo che il coraggio venatorio offre all'arte militare. « E » poi « se finalmente nella guerra doppo la battaglia sono li valorosi Soldati dal suo Generale lodati, e premiati. Qui nella Caccia ritornato il Prencipe trionfante con la preda, quella, (con la Curea) distribuisse à Cacciatori, e à Cani, premiando quello particolarmente, che haverà detornato il Cervo, che si sarà inseguito quel giorno; accarezzando con la mano, e chiamando con proprij nomi quei Cani, che si saranno mostrati più valorosi nella Caccia.

« Con la Caccia del Cervo assuefanno li Prencipi, e Cavaglieri il corpo à sopportar le fatiche, e disagi, che s'incontrano nella guerra, con questa si rendono prattici delle strade, delle Ville, de guadi de Fiumi del proprio Paese, per valersene nelle occasioni di guerra poiché quel Cavagliere ch'ardirà di affrontare gl'Animali più fieri ne boschi, non temerà nei Campi di battaglia l'incontro de più feroci nemici siche potiamo conchiudere, che la guerra sia veramente l'arte de Principi, e che la Caccia del Cervo ne sia la Maestra ».

Nella « Curea » del fiammingo pittore assoldato per Venaria si scorge una testa di cervo portata via da un guardiacaccia, forse per attaccarla ai muri del Palazzo montata su tavoletta con il nome del cacciatore, del luogo e del tempo. Si vedono poi tanti cani nervosi ed aitanti ch'è un piacere dell'occhio, come nelle nature morte (V, 1; fig. 17).

Il meraviglioso animale, ch'è il cane, venne trattato da Miel in modo non immemore degli specializzati vezzi pittorici di Schneider; ciononostante può vedersi in questo suo guardare al reale una adesione al mondo dei bamboccianti, che qui a Venaria dev'essere preso in considerazione, perché sotto gli stratosferici soggetti mitologici di Diana sta anche una presa di contatto con la natura umana dell'umile popolazione che prestavasi nei servizi più vari della residenza, in sito (V, 2).

Come sempre, ai margini dell'esercizio dello sport, sta il servizio turistico al quale si dedica l'uomo comune, l'uomo di tutti i giorni e dei ceti meno fortunati.

Riso amaro di « bamboccianti » descrittori laici degli impoveriti costumi borghigiani e contadini.

V, 2

Una scena da pittura bambocciante, non fissata altro che nella prosa barocca d'una cronaca fratesca, mostra documentatamente le reazioni della gente minuta e delle stesse collettività organizzate del contado alla progressiva spogliazione di antichi diritti civici manifestantesi nei modi più vari dacché erano stati rotti i patti di collaborazione fattiva.

Dice il padre Apollinare Chiomba in un voluminosissimo manoscritto sull'Eremo Camaldolese di Lanzo, conservato all'Archivio Arcivescovile di Torino, che non corsero mai buoni rapporti tra gli abitanti dei dintorni, conducenti da sempre una vita dura di lavoro, ed i monaci, coccolati da tutti i potenti di Torino e confortati di tutto per la loro contemplativa esistenza.

Leggendo gli atti notarili d'acquisizione di nuove cascine agli inizi del Settecento (due cascine sulle Vaude, una in territorio di San Maurizio e l'altra presso San Francesco al Campo), ed altri terreni e boschi sulla collina torinese da aggiungere a quelle dotali predisposte dal fondatore marchese Gaspare Graneri (il bosco e la vigna di Rorea, la cascina della Banna, la cascina Giacomello, la cascina Bo, la cascina Caramelli, la cascina delle Borche presso Ciriè, ed altra cascina di cui ignoro il nome a Borgaro) si riporta l'impressione che quell'agio, di cui godevano gli otto « disimpegnati » della collina di Rorea, fosse una autentica organizzazione imprenditoriale che viaggiava su strade concrete più che un cenobio affidato alla rischiosa fiducia nella Provvidenza.

All'agio s'accompagnava qui addirittura la raffinatezza edonistica più sottile: non immagini sacre del tipo acerbo e stimolante raccomandato ai suoi tempi da Bernardo di Nola (I, 6), bensì scenette dolciastre entro paesaggini lisciati facenti sognare tempi di ozianti diporti e di vacanze arcadiche entro ville campagnole alla moda rococò (IV, 4; V, 5; VII, 2). Infatti s'ha comprova di siffatto snaturamento della austerità nella vita di preghiera in memorie dell'anno 1761 quando si annota che « da un Religioso nostro colle limosine delle proprie Messe fu provvista ed ornata la Sacristia dell'Eremo di dodici belli quadretti in ovato, quante sono le credenze cui sono affissi, dell'altezza di un piede liprando, qual è l'ovato delle portelle delle medesime, opere del Sig. Vittorio Cignaroli, rappresentanti essi quadri diversi misteri della vita di N. S. G. Cristo ».

Le memorie dicono persino il prezzo speso con la questua: « il loro prezzo fu di zecchini due l'uno, e delle cornici dorate L. 36 ».

Era dunque palese il contrasto smisurato tra la vita agiata dei monaci e la grama ristrettezza di mezzi di sostentamento del villico vicinato. Ai rurali era stato financo sottratto l'uso dei boschi di Rorea, quale pluricentenario diritto d'uso pubblico. I Camaldolesi di Rorea non ebbero mai amici presso la popolazione.

Ritrascrivo dal manoscritto di padre Apollinare quanto già misi in nota nel mio saggio sul monumento lanfranchiano a proposito di danneggiamenti ed incendi dolosi accaduti nel 1680. « Sebbene questo incendio cagionato avesse molte spese, e perciò incomodato quella casa massimamente che angustiata trovavasi per la tenuità delle rendite, infinitamente maggiori erano i danneggiamenti che era costretta a soffrire quasi che di continuo nelle selve della parte di Coazzolo da certi malviventi, che usavano insulti e violenze a segno di avere li Padri più volte dovuto ricorrere, or al Nunzio Ap.co or all'Arc. di Torino ed implorare eziandio la protezione del Real Sovrano, dei Suoi Ministri, e del Sig. Marchese d'Este Feudatario del luogo e di tutta la Valle di Lanzo in quel tempo; dai quali tutti fu l'Eremo benignamente non meno che validamente favorito e difeso massimamente dal Sig. Principe D. Gabriele di Savoia nella minor età del Duca, poi Re Vittorio Amedeo II. Parimenti alcuni discoli d'Uvigliè Borgata di Lanzo più contigua all'Eremo e divisa da detto luogo per torrente Tezzolo, con ricare spesso con leggeri pregiudizi alli beni dei Padri diedero motivo di far pubblicare rotoli monitoriali per venire in cognizione ed ottenerne il risarcimento. Assistiti poi li suddetti inquieti sottomano dalla Comunità di Lanzo, in questo anno fabbricandosi dai Padri un casimento rurale per la loro margaria in cima delle giornate duecento in Rorea, fini del suaccennato luogo donato dal fondatore Presidente Marchese Graneri di nottetempo e replicatamente gli anzidetti avversari riempirono li cavi delle fondamenta, dispersero le pietre e l'arena per l'edificio radunate, ed in Aprile di questo stesso anno, il Sig. Sindaco di Lanzo promise a più persone uno scudo per testa di ricompensa se distruggere volessero l'incominciata fabbrica. Così pure procurò disturbo il Sig. D.N.N. Vicecurato di detto luogo vietando or agli uni, or agli altri, dei suoi parrocchiani d'impiegare la loro opera; né di ciò soddisfatto portatosi sul posto usò minaccie e parole sconcie coi nostri, acciocché desistessero e sopraggiunto quivi il P. D. Paolo della Niella Priore allora, e Fra Giambatta di Pecetto fé con essi le stesse minaccevoli proteste, che in breve sradicata sarebbe la Fabbrica ».

Cesso qui la prosa la quale ci rammenta le ripercussioni sociali delle spogliazioni di guarentigie e diritti iniziate già ai tempi della grande esplosione della collera « tuchina » (II, 3) e continuate, progredendo in gravità, nei secoli dell'assolutismo.

Stava accadendo un fenomeno di sviluppo squilibrato del sistema economico del tipo di quelli descritti da Guido Carli nella conferenza in Tanzania riferita dal «Daily New». Il Piemonte, all'uscita dalla gestione chiusa medioevale e non ancora trasformato totalmente, stava inserendosi in una più vasta cerchia di tenori di vita molto differentemente avanzati. Le classi aristocratiche imitavano tanto i tenori di vita quanto le aspirazioni a redditi molto elevati delle imparentate aristocrazie spagnole e francesi, con ciò provocando quasi incredibili distanze tra i locali tenori di vita e redditi del potentato e quelli grami della sudditanza indifesa. La cesura sociale e politica tra chi aveva in misura più alta che per il passato e chi non aveva più come nel passato, era la logica conseguenza di quegli squilibri progressivi determinati in un sistema costituzionale in tanto repentina evoluzione.

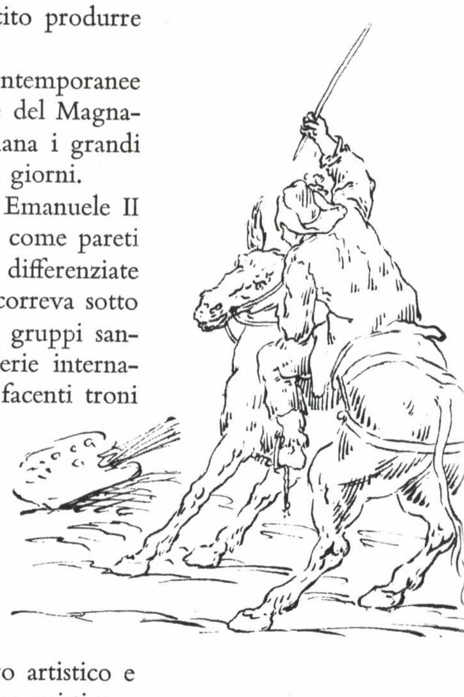
La geografia sociale ed economica venne a trovarsi costituita da due «pelli del territorio», una staccata e sovrapposta all'altra, senza possibilità di interne continue comunicazioni riequilibratrici. Lo vedremo a proposito di quei cerai, tessitori e mercanti che acquisirono smisurate ricchezze e che comprarono i titoli nobiliari necessari al circolo nello strato superiore, cui era consentito produrre della monumentalità apprezzabile dalla storia dell'arte (VII, 1).

Ma la volgarità prosaica della zuffa rusticana testé letta ci rammenta anche le contemporanee scene dipinte dello stesso soggetto che oggi vanno di moda sotto il nome delle «fraterie del Magnasco»; e ci invita a considerare ciò che si sarebbe ottenuto staccando dalla sala di Diana i grandi quadri equestri e considerando i retrostanti «sterniti» fatti delle cose dimesse di tutti i giorni.

Quei grandi quadri insieme accolti per l'orgogliosa ambizione europea di Carlo Emanuele II costituivano ancora qualcosa di molto simile alle «chambres» dei castelli alpini. Erano come pareti d'arazzeria, il cui tessuto fosse costituito di trame ed orditi fatti di vene sanguigne differenziate dalla fauna reale ed esistente nel territorio. Tutto «sangue blu» di primissima scelta scorreva sotto gli splendidi incarnati di quelle altezzose principesse soprannazionali; e tutta crema di gruppi sanguigni selezionati attraverso i meandri di pitigrì equini registrati in rigorose cancellerie internazionali fluiva sotto i velli strigliati ed aromizzati di quei sussiegosi cavalloni bianchi facenti troni galanti alla bellezza muliebre (V, 1; figg. 7 ÷ 14).

Sollevando il tendaggio dell'arazzeria da parata, cosa si trovava al di sotto?

Nulla ci lasciarono detto i celebrati pittori di ventura scalati a Venaria, Dauphin e Miel, di quel supporto umano che vorremmo conoscere, perché gli stuoli dei cacciatori in servizio ducale avevano già perso i contatti con la classe d'estrazione dal momento in cui vestivano le livree gallonate e percepivano stipendi. Accade ancor oggi che facendosi ritrattare i guardacaccia ed i bracconieri, nonostante il ricambio osmotico continuo, lo stesso uomo cerca di fare dimenticare sé stesso.



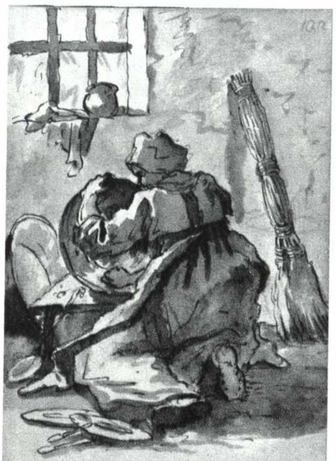
V, 2; fig. 1.
L'eterno odio degli ignoranti per la cultura e per l'arte, disegno satirico di Pietro Domenico Olivero.

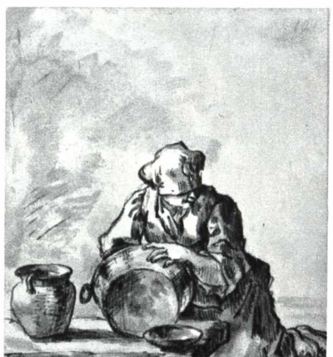
Viceversa molto ci tramandarono quei «bamboccianti» indigeni i quali, per l'estro artistico e per la crapula, non ebbero reticenze a confessarsi nei loro quadri del genere minore paesaggistico e di costume, cioè dinanzi a quella prensile e raffinata grafologia ch'è la critica d'arte.

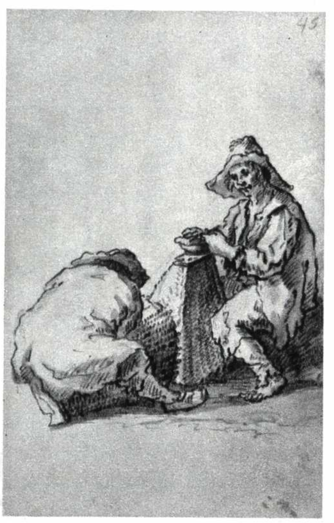
Sul primo piano dei valori artistici tra i nostri «bamboccianti», discepoli dei romani e fiamminghi, è incontestabilmente Pietro Domenico Olivero, il quale, tra Pianezza, Venaria, Rondissone e Fiano, condivise tante illuminanti esperienze di costume borghigiano e contadino. Incorreggibile «discolo», dedito alle consolazioni d'Epicuro, come un ago da ricamo, s'infilò tra orditi e trame della stoffaccia ch'era dietro allo strato nobile degli arazzi di Venaria, scoprendo ogni segreto.

Dal 1931, allorché Giuseppe Delogu definiva, tra i pittori liguri lombardi e piemontesi, il torinese Pietro Domenico Olivero quale uno dei «più curiosi e personali», al 1969 nel quale anno Marziano Bernardi lo definisce «autentico maestro» da cui deriva «una delle più tipiche correnti,

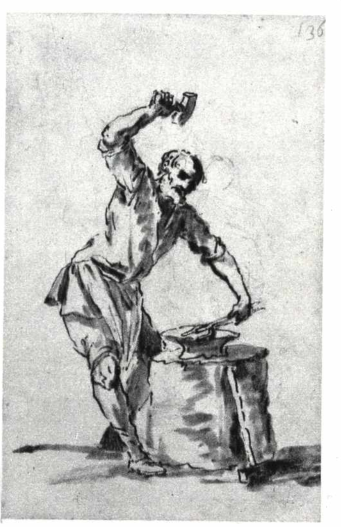
V, 2; figg. 2 ÷ 5.
Pagine dell'album londinese dei disegni di P. D. Olivero (Museo Civico d'Arte Antica, Torino).


2


3

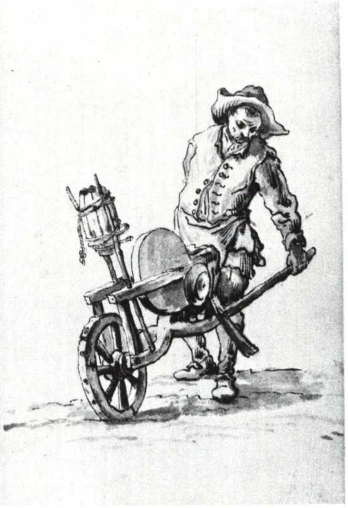


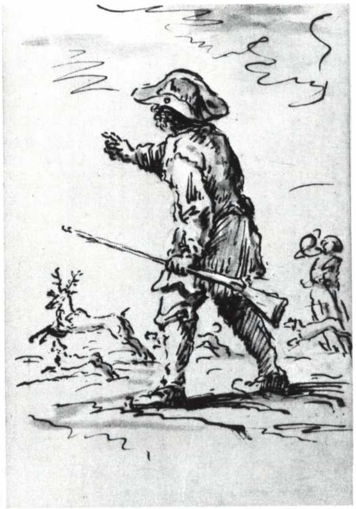
4

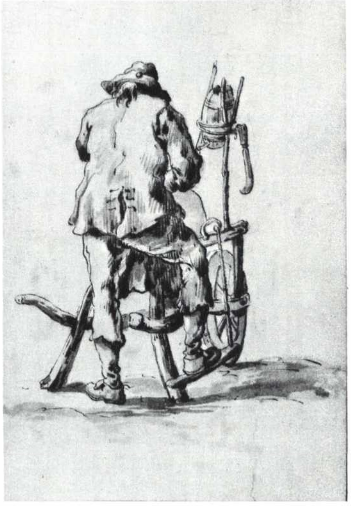


5

V, 2; figg. 6 ÷ 11. Alcune pagine dell'« album di disegni di Pietro Domenico Olivero ». (Musei Civici, Torino).


6


7

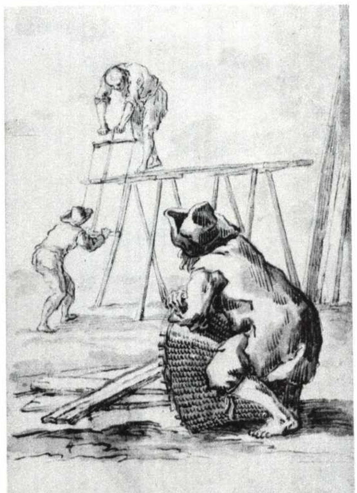

8

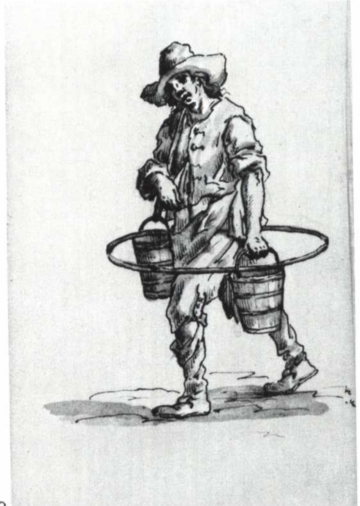
genuinamente piemontesi, della pittura settecentesca in Piemonte », non molti scrittori d'arte hanno spinta avanti l'indagine su quel pittore, fisicamente deforme ma giulivo e buontempone, col quale si poteva scherzare fintanto da regalargli « un para di scarpe », come fece Vittorio Amedeo II, in occasione del completamento della grossa « Fiera di San Pancrazio ». Una commissione regia per un quadro destinato al castello di Rivoli forse conclude, nel 1724, la sua prolungata permanenza alla Venaria iniziatasi nel '14. Sul grande quadro cui faccio allusione, illustrante la Fiera di San Pancrazio (V, 4; figg. 4 e 5), parlerò diffusamente più avanti.

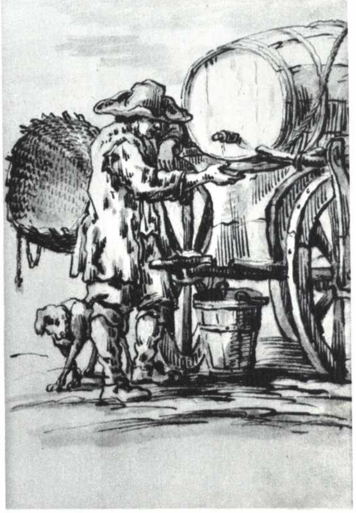
Intorno a Ceronda e Dora deve aver respirata tant'aria buona, degustato cacciagioni in salmì e formaggi piccanti, bevuto vino genuino locale; tutta attività atta ad entrare in pieno possesso della conoscenza dei luoghi e di quella gente che non si recava in città altro che in occasione dei mercati. La minuta folla, ovviamente, mai aveva accesso entro i palazzi patrizi, se non come servitù remissiva.

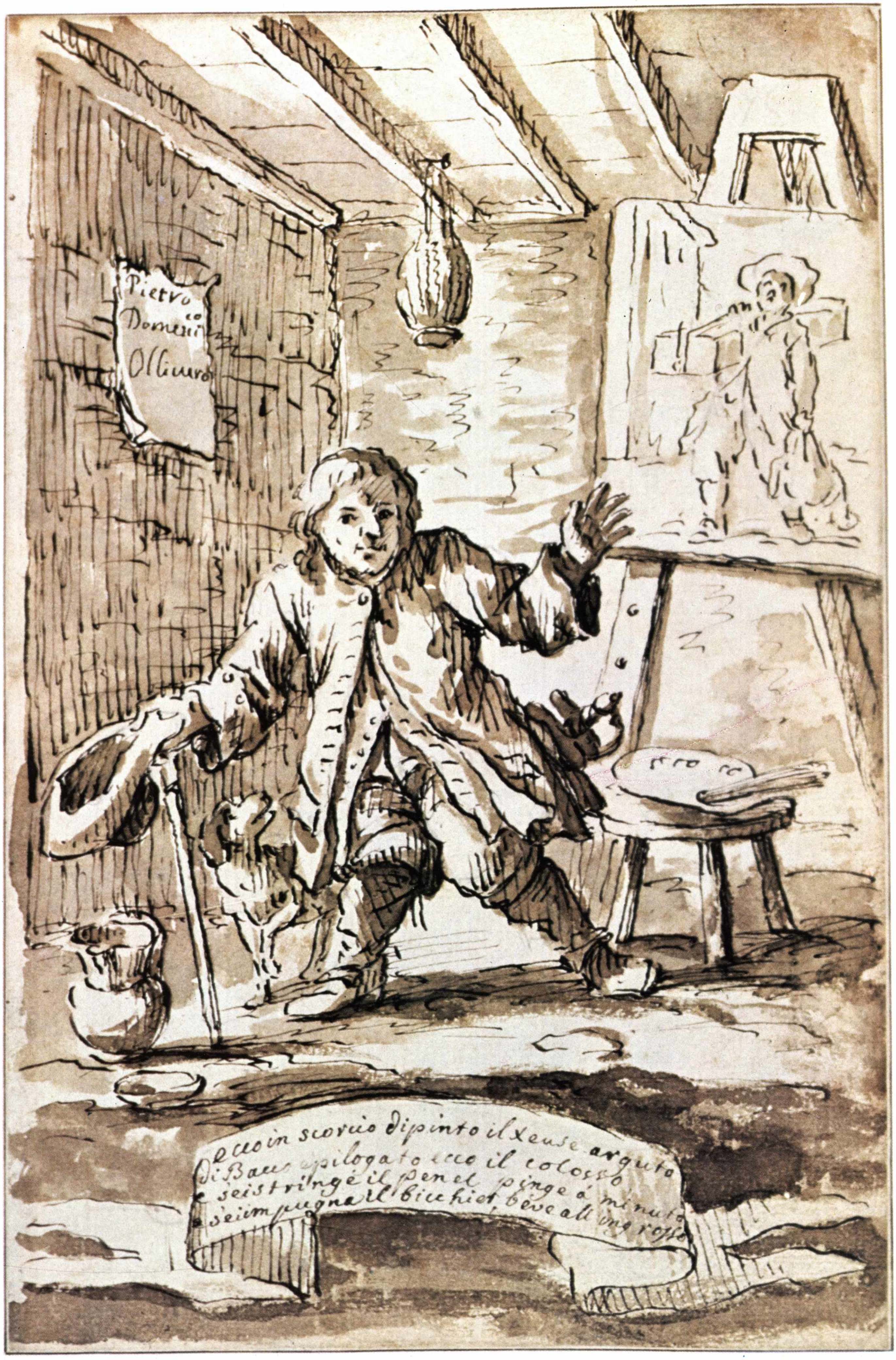
La popolazione borghigiana e contadina, che aveva lentamente perso i contatti con la gestione della cosa pubblica, per cui nel medioevo invece eccelleva (II, 1), gli dovette apparire congeniale fisicamente con sé stesso; ma costituita più che da popolani industriosi da « gueux », esponenti, come dice Vittorio Viale, « dell'or gioconda, or rissosa, or truffaldina vita popolare ». Comunque soggetto da ispirazione poetica, rappresentabile veristicamente come nella pittura della realtà.

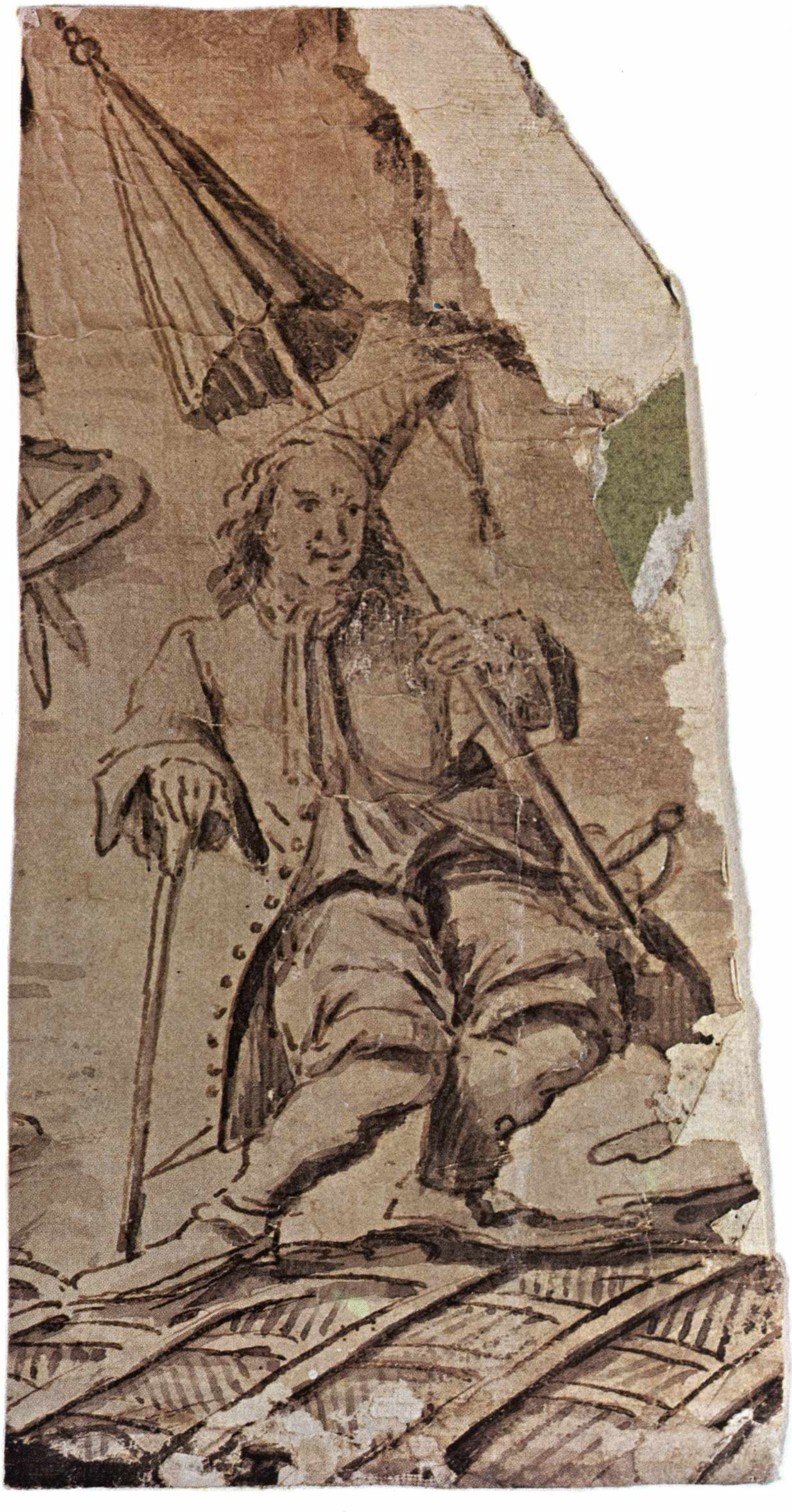
Conosciamo poco della vita del pittore e dei suoi convincimenti civici. Resta tuttavia, per la nostra curiosità, quell'album dei centottanta schizzi che il Museo Civico di Torino possiede (e che passò sul mercato antiquario inglese due secoli fa attribuito a Van Laer). Nella serie di disegni è implicita una profonda testimonianza d'un suo modo di vedere le cose semplici di tutti i giorni della gente non artefatta, che migrava al piano dal monte portandosi dietro le proprie abitudini e le proprie abilità tradizionali. Dalle valli scendevano in migrazione talora temporanea e talaltra permanente i suoi migliori amici, i suoi modelli (V, 2; figg. 2 ÷ 11). Dalle alte montagne scendevano fantesche, laboriosissime intorno alle marmitte ed alle stoviglie. Di lassù, specialmente da Viù, provenivano le migliori balie rubiconde. Dalla stessa valle provenivano i brentadori, che distribuivano il vino in Torino e contado; da Mezzenile i salumai, da Pessinetto e dintorni gli arrotini ed i maniscalchi. I boscaioli si specializzavano come carpentieri. Portavano con sé caratteristici at-


9


10


11


Pietro
Domenco
Olliuero
ecco in scorcio dipinto il Xeuse arguto
di Bacco epilogato ecco il colosso
e se i stringe il penel pinge á minuto
e se impugna il bicchier beve all ing rosso



V, 2; figg. 12 e 13.
Due autoritratti satirici di Pietro Domenico Olivero (nel Museo Civico di Palazzo Madama e nella Biblioteca Reale di Torino).

trezzi, dalle mole alle ceste «cabasse» e «garbin». Insomma tutta quella «manodopera» di rinsanguamento della pianura veniva incontrata nelle strade, nelle piazze e nei boschetti suburbani ed il Bambocciante ne faceva modelli per valida estemporanea pittura, senza retorica.

Di sé Olivero fece una analisi autobiografica da uomo faceto e burlone: «ecco in scorcio dipinto il Xeuse arguto di Bacco epilogato, ecco il colosso e s'ei stringe il penel pinge à minuto, s'ei impugna il bicchier beve all'ingrosso» (V, 2; fig. 12).

La quale confessione conferma un non conformistico modo d'adeguarsi al quasi quacchero costume-galateo quotidiano consigliato ai militari piemontesi ed ai dipendenti civili dell'amministrazione sabauda alloggianti lontani dai personaggi di corte. I montanari conformisti tornavano alle loro case ingentiliti, amanti ormai di buone maniere e di pulizia, come disse qualche autore, segnalandone le più vistose conseguenze: che nelle alte valli, dalle quali era più intensa la migrazione stagionale, si notano più morbidezza d'animo ed igiene che non nella fascia prealpina, sede di violenza rusticana e di trasandatezza nel rigoverno della casa e della persona. Ma perché Pietro Domenico beveva non al minuto? «Si beve per dimenticare», se si deve credere al vecchio proverbio, e forse Pietro Domenico veniva attratto all'oblio prodotto dalle sbronze da quel suo fisico deforme, malformazione anatomica che gli impediva di associarsi in pari efficienza mondana ad altri artisti celebrati come lui, e taluni financo aspiranti a diventare membri della nobiltà del paese (cinque furono i pittori fatti «cavalieri» dai Savoia).

La satirica scena del suo disadorno e trasandato studio da pittore mostra chiaramente quale effetto disastroso facevano gli abiti da cavaliere con spadino. Un altro autoritratto è ancora più agghiacciante (V, 2; fig. 13), giacché l'abito da cerimonia è affagottante e lesivo.

Il disegno n° 24 della Biblioteca Reale (illustrato microscopicamente nel catalogo Bertini) ha alte qualità plastico-formali. Un po' di ombreggiato guazzo e dei lumi biancastri a tempera esaltano una luce livida calcinosa che non è più frutto d'un mestiere appreso nelle scuole dei bamboccianti romani e fiamminghi, cui guardò sempre l'abile pennellatore, bensì una denuncia all'umanità.

Si tratta dell'accusa del cattivo uso dell'abito incongeniale ed improprio. Forse s'esprimeva, col bamboccciante torinese ebbro, l'inconscia intuizione che quando s'è in maschera e si è fuor di senno si può anche essere sinceri, tanto da poetare veracemente.

Concetto ch'era stato, d'altronde, già espresso in versi da Guglielmo Shakespeare, sublimemente parlando della verità delle maschere e dei sogni e della sostanza e del corpo ch'essi assumono. Concetto che, in altra scala di valori universali, ossessionerà Magnasco e Goia.

Stipi di reliquie e presidii di milizie missionarie per ogni famiglia del potentato subalpino: a Lanzo per gli Estensi. V, 3

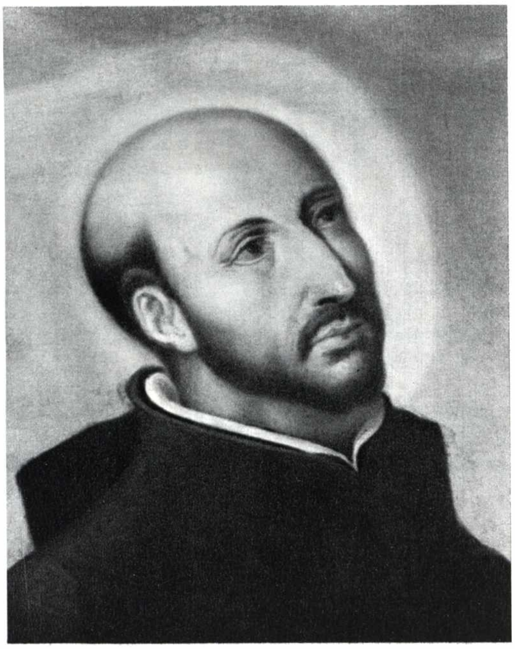
Nel quadro delle indagini tipologiche istituibili sul Marchesato di Lanzo, che sono illuminanti anche per altre vallate, gioverebbe ricordare la prima edizione del Santuario di Sant'Ignazio sul monte detto della Bastia (o del Castellazzo, che fa lo stesso, perché indicante luogo anticamente fortificato) prossimo alla borgata Tortore, qualora ne avessimo qualche documentazione iconografica e visiva o qualche rilievo.

Certo il « sacellum » non occupava la cima rocciosa del monte. Tuttavia le Patenti regie del 4 agosto 1682 salvaguardavano quel paesaggio: « la cappella, boschetto, pozzi, casiamento, strade ed alberi ». Esempio istruttivo per gli ecologi odierni ?

La strada mulattiera partiva « dal torrente Uppia vicino a Lanzo sin a detta cappella, e scavata in più luoghi nel vivo sasso ». Detto itinerario verrà migliorato rendendolo carrozzabile solo tra il 1836 ed il '68 (non è che in parte quella automobilistica realizzata dal sindaco di Lanzo Federico Albert nel 1954).

Si dice che, come tutti i santuari delle Valli di Lanzo, avesse la caratteristica rituale dei pellegrini che giravano nove volte intorno alla cappella stessa, orando; e che si collocassero in bell'ordine davanti alla facciata le culle recate fin lassù sulle spalle, con i puttini dentro per propiziar loro custodia e benedizione o per esternare gratitudine se ricevute per intercessione di Ignazio di Lojola.

V, 3; fig. 1.
Particolare del miracolo di Sant'Ignazio (V, 3; fig. 2).



La primitiva costruzione è stata realizzata nel 1629 per voto e merito dei valligiani del luogo; mentre i Gesuiti, ch'erano a Lanzo dal 1610, avevano intenzione di costruire « in medio oppidi Lancei » un'altra cappella divozionale al Santo di Lojola per esaudire un voto fatto dalla marchesa d'Este, di cui dirò più avanti. Ma nel frattempo fu realizzato il santuarietto di Tortore ed il marchese Filippo II, Signore di Lanzo accompagnò lassù la « Serenissima Principessa » Margherita di Savoia e Duchessa di Mantova e Monferrato, invitata a collocare la prima pietra sul Monte Bastia dopo un fatto prodigioso accaduto nel '29 (e registrato dal manoscritto delle « Litterae Annuae Collegii Taurinensis » (1578-1629) consultato da Vittoria Moccagatta e che anticiperebbe la data del '35 fornita dallo storico del santuario Silvio Solero).

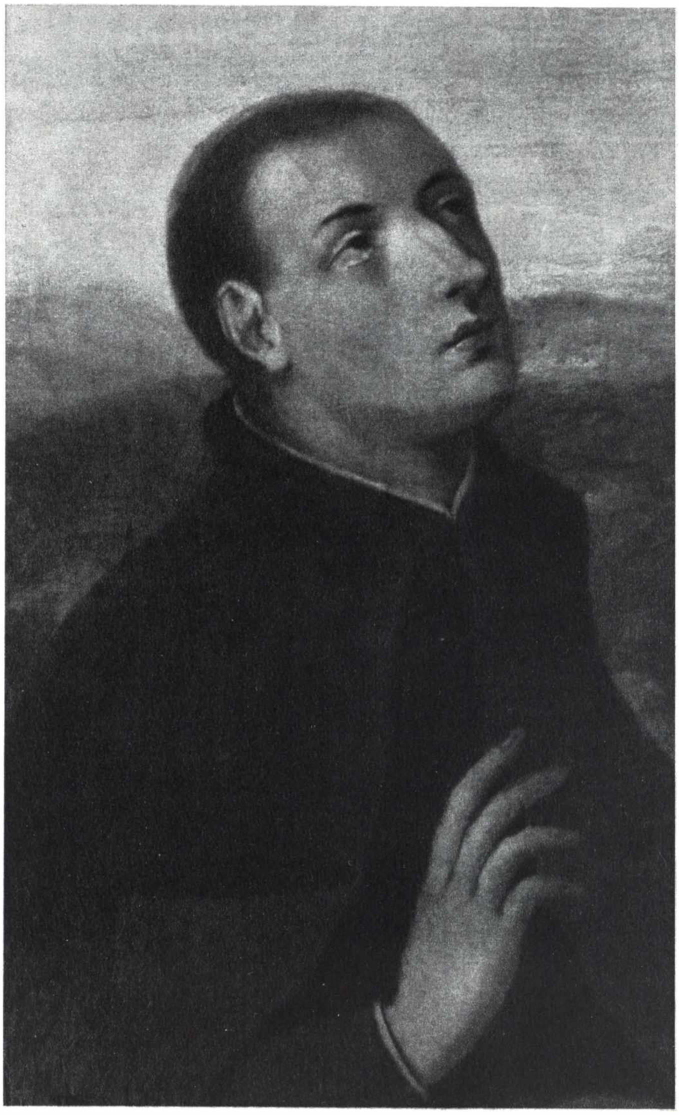
I cortigiani d'allora erano sportivi, allenati alle cacce ed alle escursioni di cui Venaria era un centro importante: risultano infatti pellegrini dall'87 al '90 a Tortore nomi di casate illustri e cioè la marchesa di Pianezza Giovanna Maria di Simiana, Don Gabriele di Savoia, il marchese di San Germano, il conte d'Arcour, la contessa Claretta, la marchesa di Dronero, la marchesa Pallavicino, i conti e marchesi di Collegno, di Parella, di Frossasco, d'Entraque, i conti Graneri di Mercenasco ed altri (citati dal Ferrero); oltre, si capisce, i prelati quali l'Arcivescovo Beggiamo dei Liguori di Sant'Albano e il marchese e abate di Caraglio. In parte molti di tali personaggi li conosciamo dalle quadrerie di Ciriè (IV, 3; VII, 1) e di Venaria (V, 1).

Li vediamo, questi cortigiani, in una spagnolesca ritualità del protocollo di corte a sostenere l'azione di punta della Compagnia di Gesù, milizia politica oltre che fideistica. I Gesuiti furono fondati dal Lojola nel 1539 in funzione antiluterana, dopo avere, egli ufficiale ferito ed invalidato per tutta la vita durante la battaglia di Pamplona, appeso la spada all'altare mariano del Santuario di Monserrato (III, 8; fig. 15).

Nel santuario, oltre che quadri del Lojola in eroiche pose, sono effigi di San Carlo Borromeo, altro eroe cattolico diffuso dai Gesuiti entro la sfera politica spagnola, giacché gli iberici ritenevano la Lombardia quale loro provincia.

Sappiamo che fu l'ordine degli Oblati a prendere l'iniziativa della causa di canonizzazione di Carlo Borromeo e che questa fu patrocinata, come per dovere d'ufficio diplomatico, dall'imperatore di Spagna Filippo III, il quale fece istanza presso Clemente VIII per la canonizzazione di un « suo suddito ». E qui si conferma che il figlio del primo Estense di Lanzo aveva abbandonata la paterna equidistanza tra francesi e spagnoli. I Gesuiti, e non il marchese d'Este, donarono nel 1657 un quadro del Santo (V, 3; figg. 1 e 2), di buona fattura che bisognerà studiare ed attribuire a qualche maestro avente bottega nella sfera di corte, quale ad esempio Bartolomeo Garavoglia che fece la pala d'altare dell'Eremo ed altri lavori nella zona (V, 5 e V, 6), oppure nella sfera dei pittori usati dai Gesuiti nelle loro chiese, e ne avevano di bravissimi.

Insieme ad altre opere era un segno tangibile ch'era avvenuta ufficialmente l'investitura a loro, figli di Sant'Ignazio, della cappella di Bastia, cessione e affidamento che fu stipulato nel palazzo arcivescovile, presenti i procuratori del comune di Mezzenile e di uomini di Tortore e di Gisola. Le viste resistenze alla concessione di permettere al marchese Gaspare Graneri di fondare l'Eremo camaldolese di Rorea verrebbero in queste circostanza e prospettiva abbastanza motivate (IV, 5).



V, 3; fig. 2.
Altro particolare del quadro di Sant'Ignazio del 1657. (Santuario di S. Ignazio).

Nell'istrumento sono riepilogati i fatti prodigiosi che diedero origine ai cospicui pellegrinaggi; e cioè la cacciata dei lupi, la preservazione del bestiame e l'apparizione in loco del Santo.

Non sono citate le motivazioni di pretesto spirituale e salvifico che determinarono i non gratuiti miracolosi eventi fisici; ma quelli erano segreti individuali che non s'usava divulgare scrivendoli sui cuori d'argento, sulle grucce, e sugli ex voto popolari, qui copiosissimi. Né si faceva nulla per dire ai censori riformisti ciò che stava sotto la crosta apparente delle pratiche superstiziose di migliaia e migliaia di cattolici riversantisi nel sito dal vasto territorio del Marchesato di Lanzo.

Scrisse, negli inizi dell'Ottocento, Luigi Francesetti (VII, 5) una pagina che mi piace riportare perché è come vedere il realistico olio di Olivero che vedremo a San Pancrazio, ove il marchese di Simiana, anch'egli discendente di Emanuele Filiberto, aveva messo su il suo stipo di reliquie e di missionari per la retorica evangelizzazione della zona di Pianezza (V, 4).

« Il se celebre annuellement à ce Sanctuaire une fête au commencement d'août, la dimanche qui précède immediatement celle de Saint Laurent, et l'on peut-être sur d'y rencontrer au moins un sixieme de la population de ces valées, ainsi que beaucoup d'habitans de la plaine, et même des Messieurs et des Dames de la Capitale.

« Ceux qui s'y rendent de loin, ou bien uniquement par dévotion, arrivent dès le samedi au soir, veille de la fête, et ils emploient la nuit du samedi au dimanche à se confesser à un grand nombre de prêtres, qui se réunissent pour cela de toutes parts, tandis que d'autres chantent des hymnes et que d'autres font ce qu'ils appellent la neuvaine, c'est-à-dire qu'ils font neuf fois exterieurment le tour de l'église en récitant des prières.

« Ceux qui ne peuvent résister au sommeil, s'y livrent en se couchant par terre dans l'église et dans les corridors attigus (c'era, quando il Francesetti annotava, già la chiesa nuova organizzata congruamente dal Vittone, come dirò più avanti, nel capitolo VI, 2), qui restent illuminés toute le nuit.

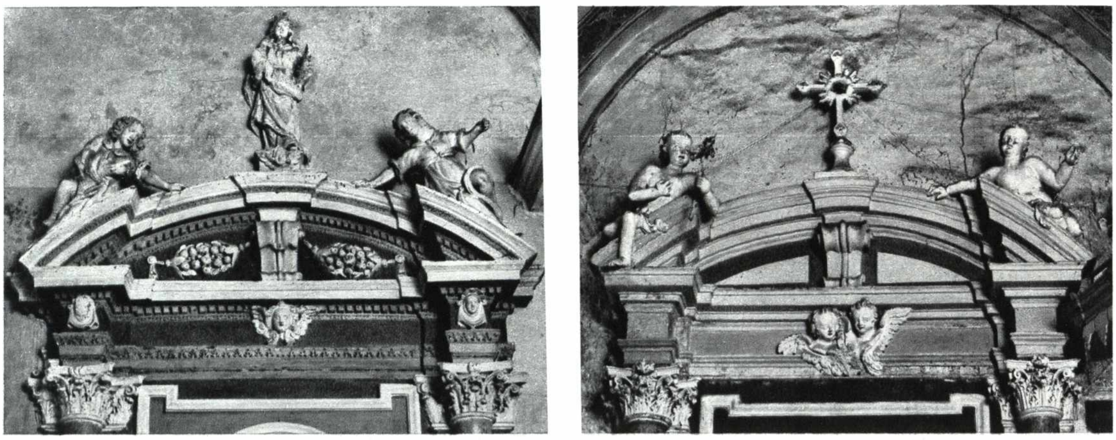
« Le matin du dimanche arrivent tous ceux à qui le peu de distance de leur habitations a permis de faire le voyage en quelques heures, et la foule immense des curieux de tout sexe, de tout âge, et de toutes les classes.

« J'y ai vu jusqu'à des mendians de profession, et jusqu'à des aveugles qui s'y étaient fait conduire de Turin dans l'espoir d'y faire de bonne affaires.

« Sans compter la foule qui encobre l'église, sans compter celle des dévots qui font des neuvaines en tournant autour du Sanctuaire, et la procession continuelle de ceux qui montent ou descendent par le chemin qui y conduit, les prés charmans, qui sont à quelque centaines de pas du pic, fourmillent de monde de toutes les classes, de tout sexe, de tout âge.

« Ici s'étaclit un jeu de balle, jeu favori des habitans de ces valées: là se forment des groupes où l'on rit et l'on jase: partout on dresse des échoppes, des tentes, des tables, des cabarets volans: partout on rencontrent des familles entières, des reunions d'amis, dinant, chantant, folâtrant sur le gazon à l'ombre des superbes châtaigniers de Tortore.

« Il me serait impossible de vous donner une idée exacte des différentes sensations que cette fête peut faire éprouver.



V, 3; figg. 3 e 4. Frontoni di due altari secondari nella chiesa di S. Maria Assunta in Lanzo, opera di stuccatori luganesi.

« Outre les caractéres généraux de toute fête champêtre, celle-ci présente des nuances qui lui sont particulières, et qui proviennent de la nature de l'endroit ou elle ce célèbre, et des habitudes de la pluralité des individus qui y assistent, habitudes qu'il faudrait connaitre un peu.

« Ce qu'il y a de bien sûr c'est que c'est une chose qui mèrite d'être vue ».

La paginetta, benché scritta quasi un secolo dopo, sembra farci ascoltare la descrizione della famosa Sagra oliveriana esprimente le stesse ancestrali abitudini del contado torinese (VI, 4).

Un'altra caratteristica Sagra vedremo a Forno Alpi Graie (VI, 4) potenziata in un'altra prospettiva geografica.

Purtroppo non si sa esattamente come fosse fatto il sacello gesuitico di Tortore perché Vittone lo sacrificò nella costruzione della propria idea di santuario (VI, 2; fig. 1). L'incisione elegante dovuta all'arte di Lorenzo Cars, che ricostruisce l'apparizione nel 1629, fu eseguita convenzionalmente a Parigi, avendo già in mente gli spunti per la rielaborazione settecentesca. D'altra parte, ciò è logico che avvenisse perché questo bravissimo incisore francese, morto nel '39, deve avere composto la scena del miracolo e la sottostante veduta dell'oratorio, mentre era in costruzione l'opera vittoniana. Egli aveva come clienti piemontesi non solo i Gesuiti ma anche Vittorio Amedeo II, monarca che inserì in una allegoria curiosa, e vari nobili Isnardi di Caraglio, Gropello di Borgone, ecc.

Lo strano della vignetta di Cars è che già appare sistemato tutto l'impianto della foresteria bassa, del bel pozzo che ora va in rovina (VI, 2; fig. 12), delle scalinate, del piccolo atrio a tempietto (VI, 2; fig. 2), del piazzale, del campanile ed anche della chiesa a croce greca fiancheggiata da due porticati. Evidentemente manca il giusto dimensionamento del corpo centrale, che non potrebbe tradursi in una sennata pianta, e non esiste ancora il motivo delle celle fascianti il tutto (VI, 2).

Potrebb'essere un oratorio di Loreto, uno dei tanti diffusisi in Europa alla polemica ripresa delle indagini sulla verisimiglianza del prodigioso volo angelico, che avrebbe fatto comparire a Loreto l'autentica casa di Nazaret ove Maria fu visitata dall'Angelo Gabriele. Il prodigio veniva collocato dai cattolici nelle notti del 10 maggio 1291 e del 10 dicembre 1294. La contestazione protestantica esplose nel sec. XVI. Le vicende furono studiate dal padre di Giacomo Leopardi.

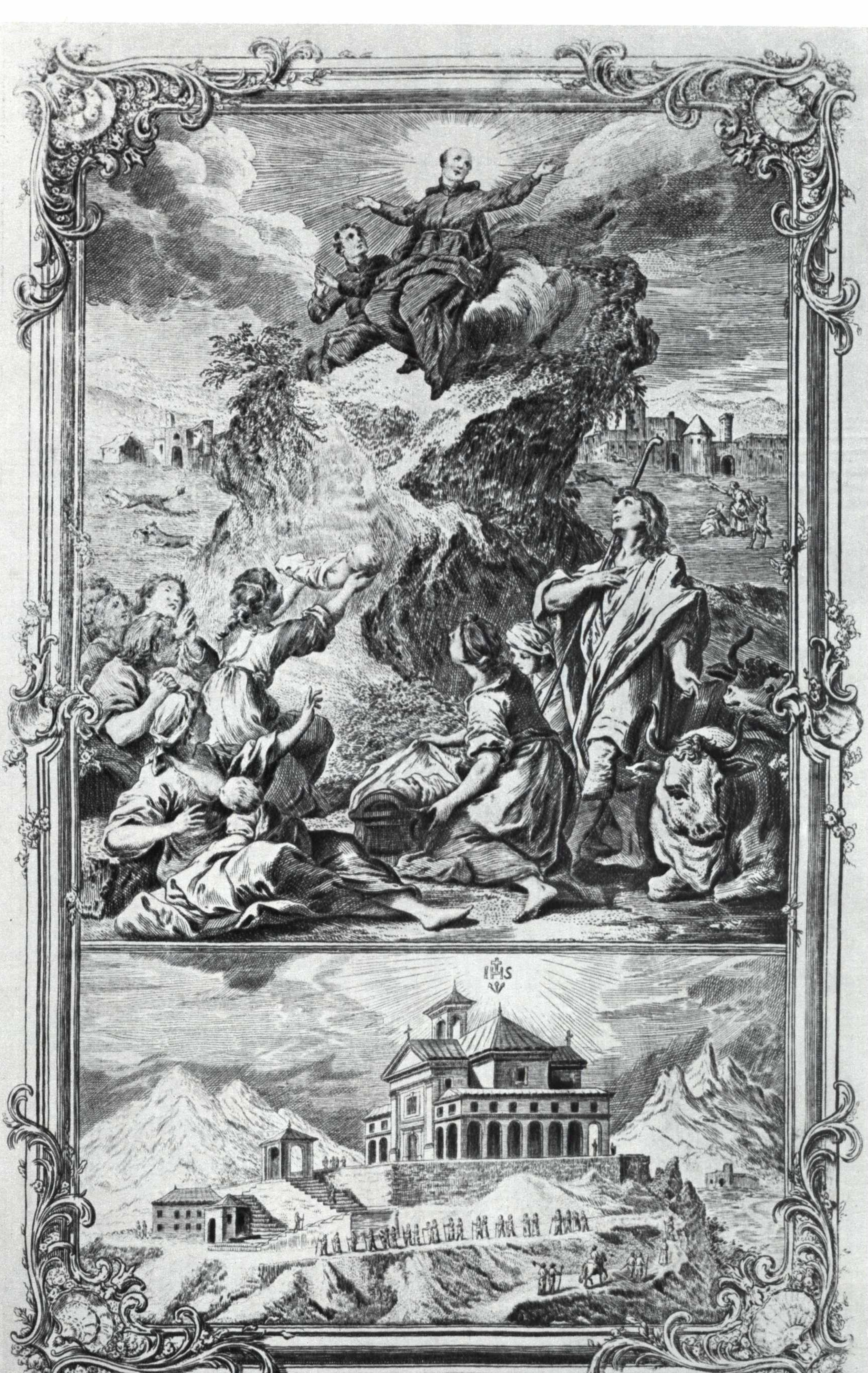
Imitazioni della casa di Loreto, come quella degli aviatori, che posata a terra venne circondata da portici facenti totale o parziale anello, ne nacquero un po' dappertutto; e si ebbe una interessante tipologia architettonica di oratori campestri. Tale particolare caratteristica distributiva troviamo in tante località: a Varallo presso Roccapietra e sul Sacro Monte (ove la cappella dell'Annunciazione non è che adattamento ad ospitare statue di macchine celebrative entro edificio prima diversamente ideato), alla Verna (ove l'edificio trecentesco è circuito nel 1670 per servire nella funzione loretana), a Saluzzo in San Giovanni (1652) ed a Lanzo d'Intelvi (1673).

Poco distante dal nostro Lanzo Torinese, con la data 1618, si veniva a collocare un altro di siffatti oratorietti, patrocinato dai Gesuiti poco dopo la loro ricordata venuta qui e realizzato col concorso della munificenza della già ricordata Margherita di Savoia, vedova del Duca di Mantova e di Monferrato, che pose anche quella prima pietra (V, 3; fig. 7).

Una lapide avverte: « Margarita Caroli Emmanuelis Sabaudiae Ducis Filia, Mantuae et Montisferrati Ducissa, Sacrae Huius Aedis Domum Lauretanam Referentis Primum Lapiden Posuit Ac Eam Dignis Beneficentiae Suae Donis Ornavit, Anno Domini M.D.C. XVIII ».

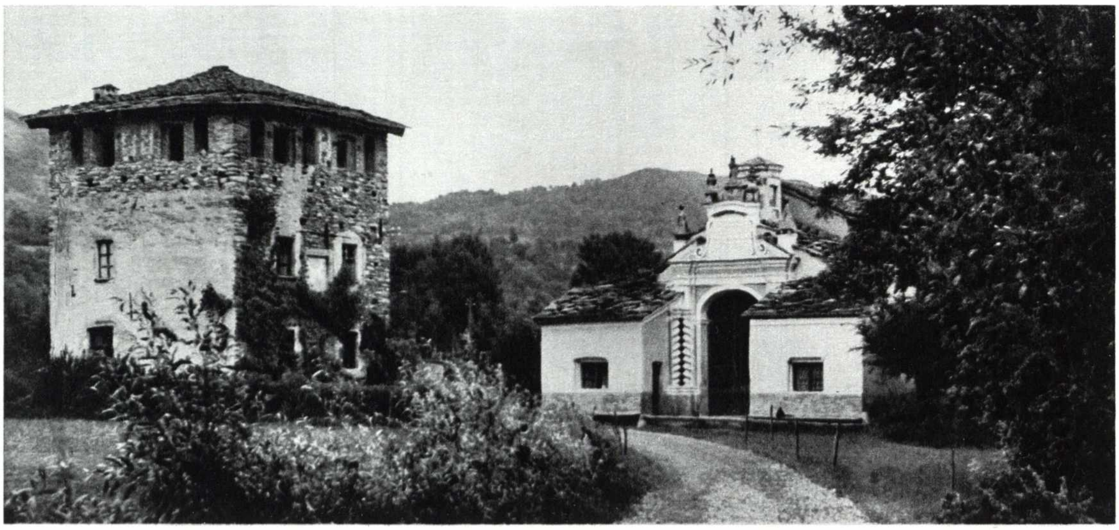
Le « Litterae Annuae Collegii Taurinensis » già citate e consultate da Vittoria Moccagatta aggiungono che nello stesso anno '18 fu realizzato in soli tre mesi in un clima di fervore civico per cui gente d'ogni età e sesso, non solo popolani ma anche elementi distinti (« non solum plebei homines, sed primarij etiam ») offrirono il loro manuale lavoro.

Nella tavola a fronte:
V, 3; fig. 5.
Incisione parigina del '700, « L'apparizione di Sant'Ignazio sul Monte Bastia », di Lorenzo Cars.



Lau: Cars ex Academia Regiâ delineavit, et Sculp. Parisiis.

Apparizione di Sant' Ignazio di Loyola seguita nell' anno 1629
Sopra il Monte detto della Bastîa nella Valle di Lanzo, con il
disegno della Chiesa iui ristorata, et ampliata da Pri della
Compagnia di Gesù di Torino.



V, 3; fig. 6.
Veduta del complesso torre medioevale e santuarietto di Loreto presso Lanzo (prima dell'abbattimento degli alberi lungo la stradina d'accesso).

Margherita donò la statua della Madonna nera (oggi ingenuamente archiviata per sostituirla con una commerciale crisalide dorata di Val Gardena) ed il giorno dell'inaugurazione fu tanta l'adunata di gente che si dovette allestire un altare da campo avanti alla facciata perché tutti potessero partecipare al sacrificio.

La località divenne presto un «luogo forte» nel quale si susseguivano pellegrinaggi votivi tutto l'anno. Anche la marchesa di Lanzo vi ricorse quando temette di perdere il secondogenito Carlo Filiberto (che sarà poi marchese di Dronero, perché quel feudo la dama portò in dote all'estense consorte) ed essendo stata esaudita fece doni al santuarietto: «Ill.ma et Excell.ma Marchionissa Estensis, domina Lanceani Marchionatus, hoc anno, quod secundus genitus desperatam salutem quarta die post votum et nuncupatum recuperavit, intercedente B. Ignatio, et cereum Virgini obtulit pendens, quanti stabat filij corpusculum; et S. Ignatio argenteam iconem».

Le due costruzioni secentesche (la prima nella verde prateria di Loreto «locum in media planitie amenissimis collibus instar amphiteatri circumsepta» e l'altra sull'impervia cima di Bastia «in summitate collis, unde prospectus amenissimus») intrecciano dunque le loro cronistorie iniziali; ed anche si intrecciano gli annali di principeschi parenti, degli Estensi locali ch'erano come un ramo cadetto dei Savoia (essendo sabaude tanto Maria, figlia fuori nozze di Emanuele Filiberto che andò sposa a Filippo I d'Este Lanzo, quanto Margherita, figlia fuori nozze di Carlo Emanuele che sposò Filippo II) e la vedova di Francesco Gonzaga di Mantova e Monferrato ch'era figlia legittima di Carlo Emanuele II.

Lo zelo religioso della vedova del Gonzaga era più che motivato: esule dal 1612 quando cominciò la 1ª guerra di successione per Mantova ('12-'17) ed anche per tutta la 2ª guerra di successione ('27-'31), riteneva più sicuro alleato il Padre Eterno nelle rivendicazioni per la propria figlia Maria che non il vulcanico padre, genitore sabaudo. Naturalmente essendo Donna, la nera Madonna di Loreto era l'avvocata ideale.

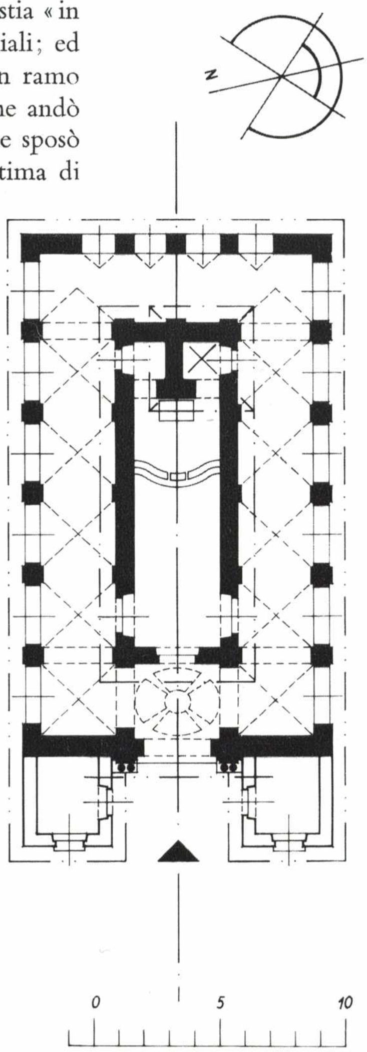
Donde la prima pietra del '18 e la seconda del '29, per i due oratori montani nei domini dei più amici ed ospitali dei cugini.

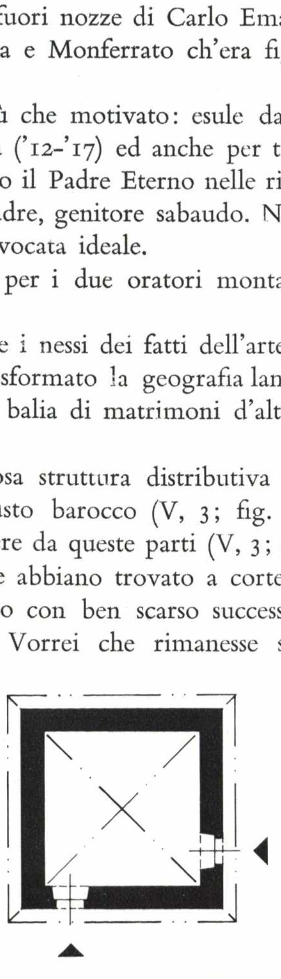
È difficile per i non specialisti di storia locale seguire i nessi dei fatti dell'arte e dei fenomeni politici. Certo è che i tempi ormai avevano trasformato la geografia lanzese in una specie di bigliardino dalle mille buche a sorpresa in balia di matrimoni d'altolocati estranei del tutto alle esigenze del territorio.

L'architettura della casa loretana di Lanzo è deliziosa struttura distributiva ornata nel più semplice ma sincero dei modi decorativi del gusto barocco (V, 3; fig. 7). Si tratta del gusto più campagnolo e onesto che si possa vedere da queste parti (V, 3; fig. 8).

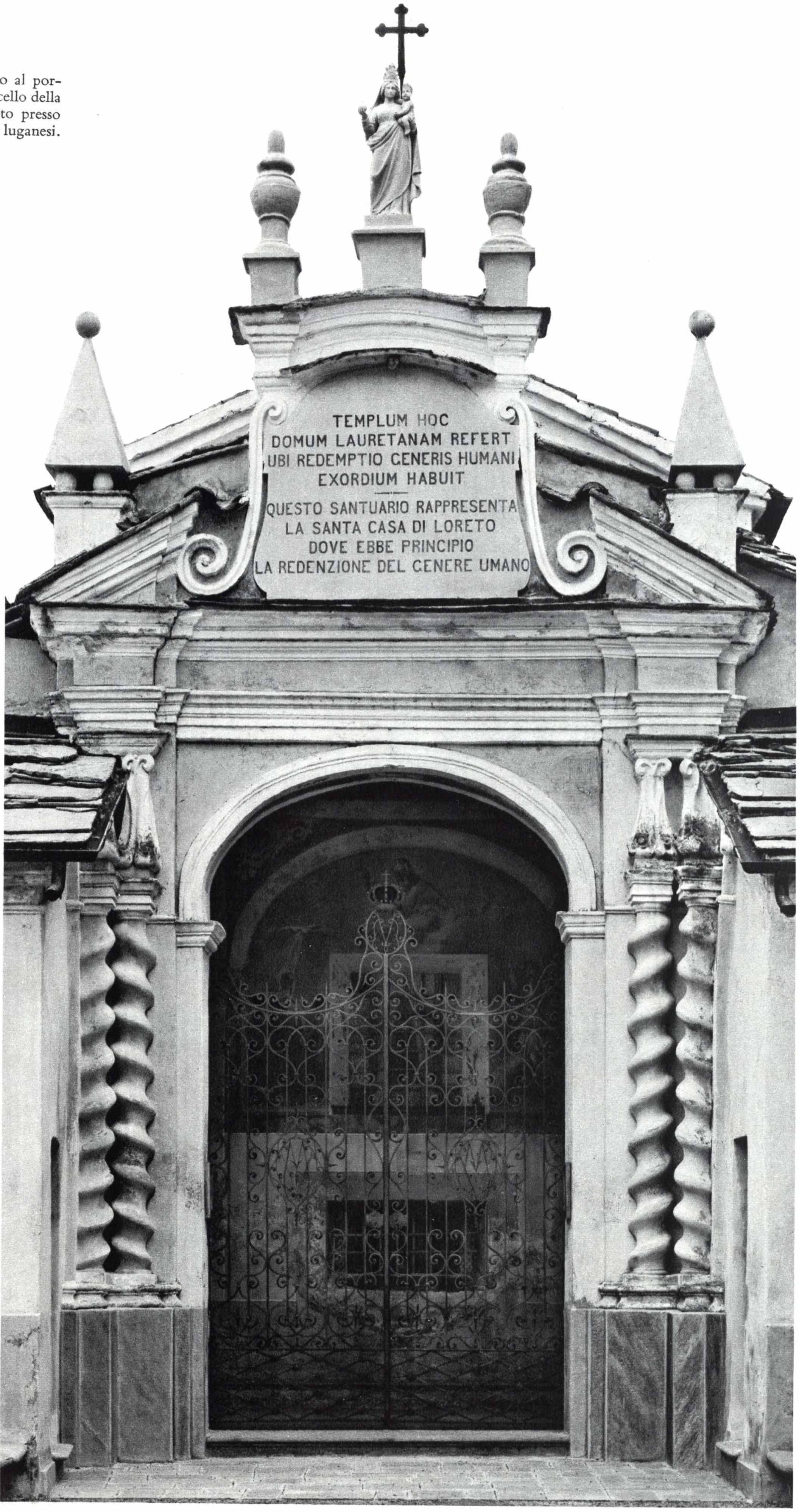
Evidentemente gli stuccatori luganesi o intelvesi, che abbiano trovato a corte, sono i responsabili del festoso abito della chiesuola che difendo con ben scarso successo dall'assedio dell'edilizia speculativa e dall'asfalto stradaiolo. Vorrei che rimanesse sempre inserita nella cornice d'una oasi di verde; ed invece diventerà sempre più il fondale d'un «cul di sacco» fatto d'aggressività e d'insipienza, l'aggressività e l'insipienza delle vistose cancellate di recinzione delle proprietà private confinanti (le quali opere ornate potrebbero ancora nascondersi dietro quinte d'alberi ripristinate).

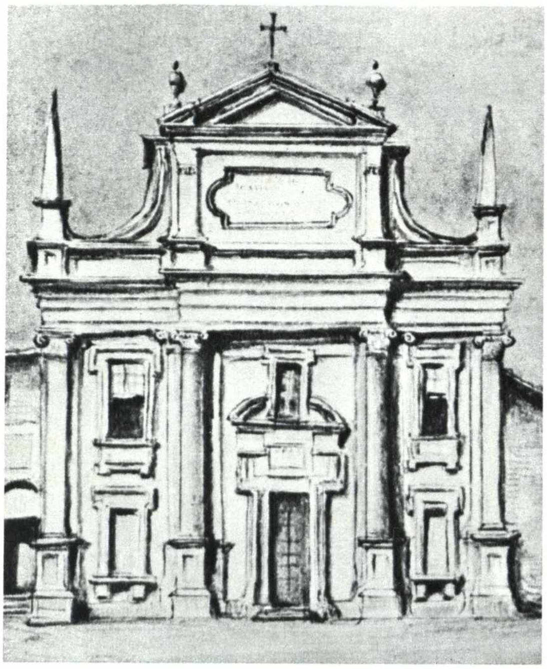
V, 3; fig. 7.
Planimetria del Santuarietto di Loreto presso Lanzo, con le indicazioni delle murature iniziali (nere) e delle aggiunte (bianche).

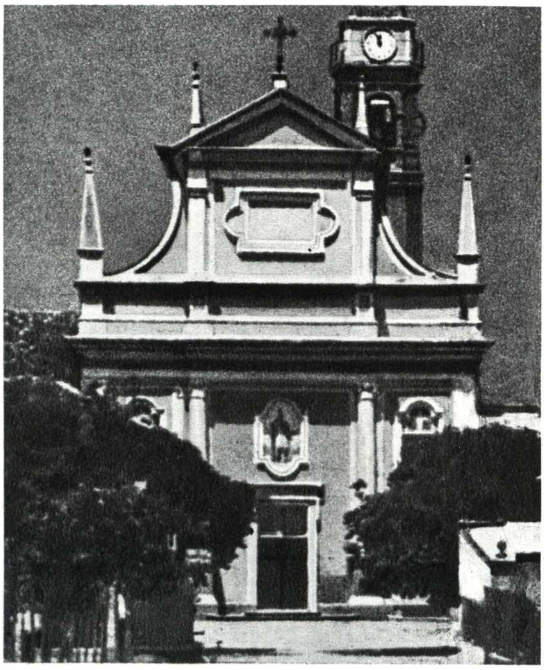




V, 3; fig. 8.
Il portale d'accesso al portico circuente il sacello della Madonna di Loreto presso Lanzo, con ornati luganesi. Anno 1618.


TEMPLUM HOC
DOMUM LAURETANAM REFERT
UBI REDEMPTIO GENERIS HUMANI
EXORDIUM HABUIT
QUESTO SANTUARIO RAPPRESENTA
LA SANTA CASA DI LORETO
DOVE EBBE PRINCIPIO
LA REDENZIONE DEL GENERE UMANO





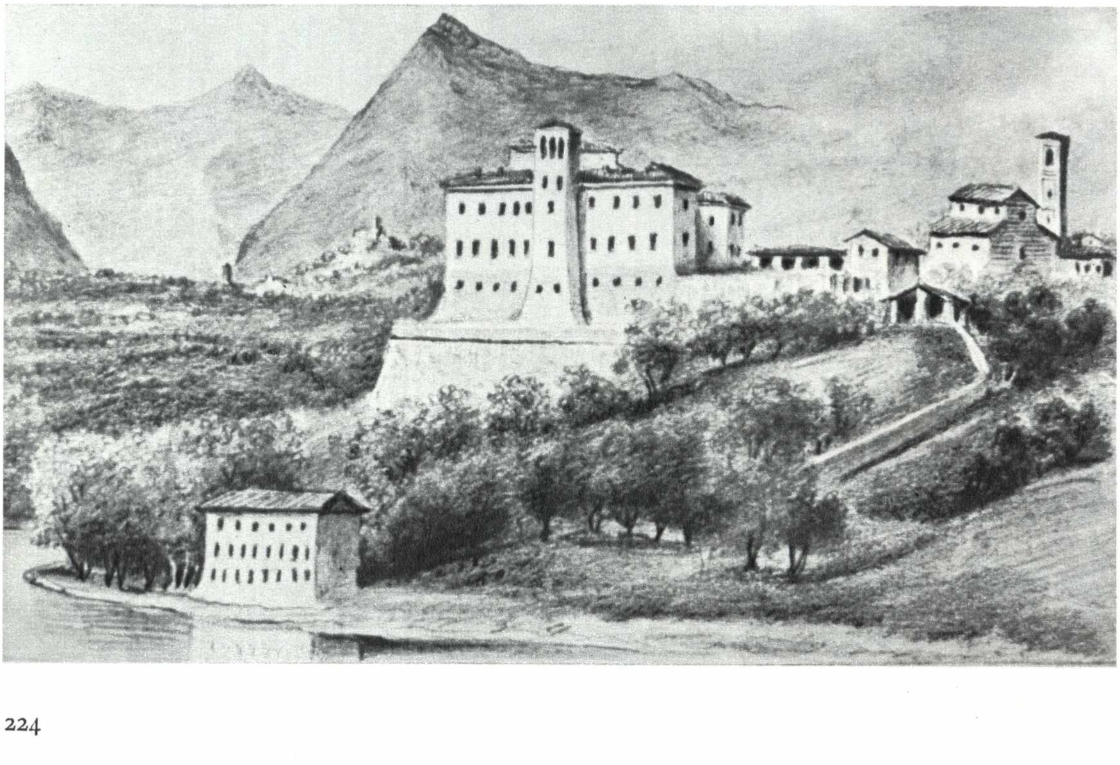
V. 4, figg. 1 e 2.
L'antica facciata del Santuario di San Pancrazio, 1647-55, secondo la documentazione Rovere (a metà dell'Ottocento) e fotografica (sul principio del Novecento). Integrabile con le annotazioni di P. D. Olivero (V, 1; fig. 5).

Reliquia di Pancrazio, auspice il Marchese Simiana, occasione per un paesaggio prealpino tra formalismo classicista e naturalismo fiammingo. V, 4

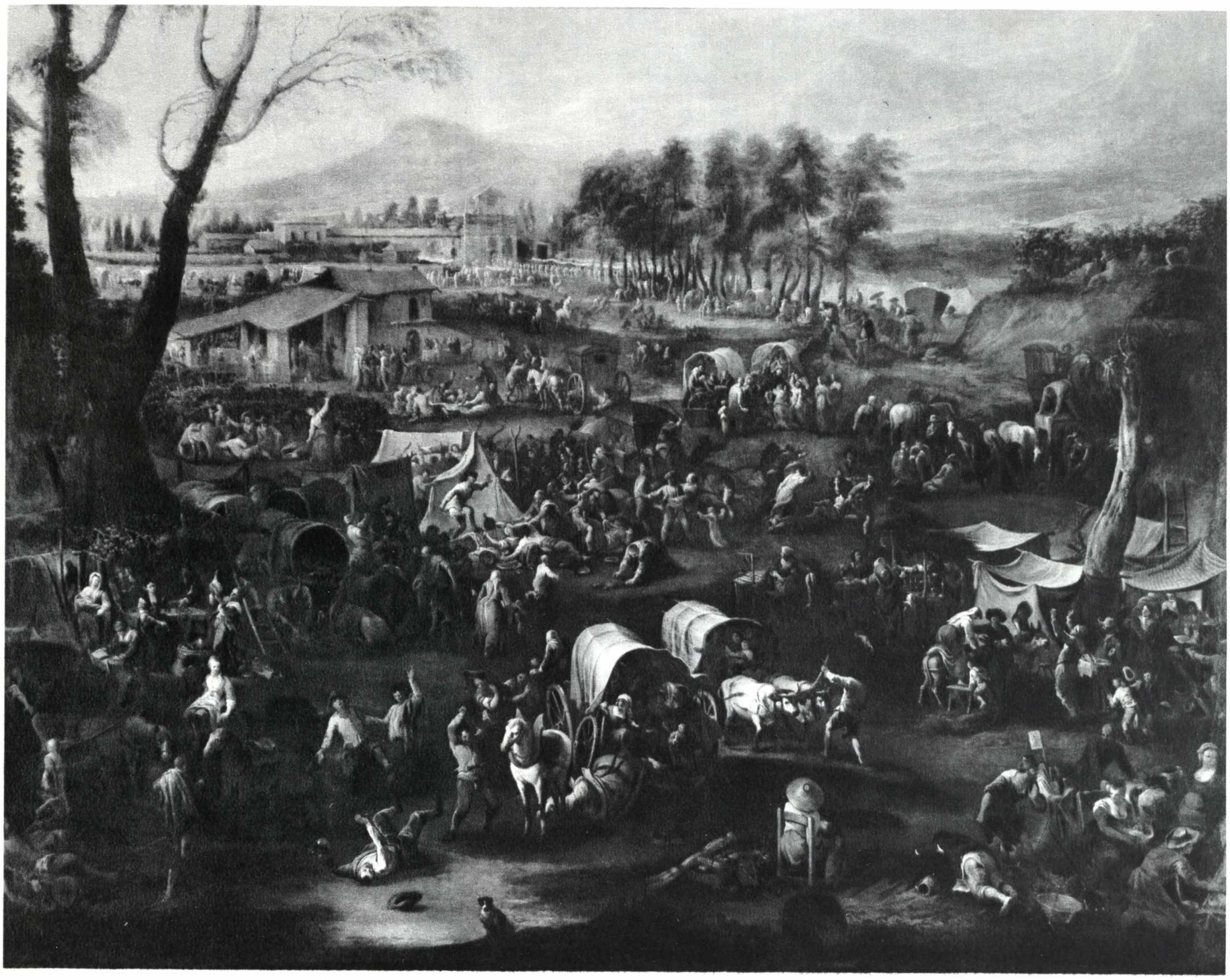
Nel 1724 Pietro Domenico Olivero convoca idealmente sui prati intorno al convento dei frati agostiniani del Santuario di San Pancrazio, tanti suoi amici, a centinaia e centinaia, nell'occasione d'una festa patronale. Il pittore sembra come volerli distinguere dai poco numerosi bene intenzionati e bene istruiti confratelli della Compagnia di San Pancrazio (in parte costituita nel 1720 di torinesi facenti capo alla chiesa di Santa Teresa, ma da tempo formata dai « capi di casa di Pianezza », il cui Consiglio generale nel 1647 donò la cappelletta campestre ai frati).

I confratelli sacerdoti e laici, in poche decine, stanno vestiti di bianco sotto lunghi baldacchini bianchi, vicini alla facciata lanfranchiana della chiesa. Tutt'intorno c'è un vuoto di parecchi « trabucchi »; mentre molto lontano dal Santuario si fa notare un grandioso disinteresse per quanto recitano compunti e compassati i confratelli di Pancrazio.

Annoto, per inciso, che il quadro costituisce buona documentazione per conoscere meglio l'architettura secentesca del tempio ora scomparso, se si prescinde dal solito diligente disegnino di Clemente Rovere (1850) e da vecchie cartoline postali: anche qui la lesena con capitelluccio daddiforme (IV, 5; figg. 7 e 8).



V, 4; fig. 3.
Il castello di Pianezza nel sec. XVII. Schizzo tratto da una incisione del tempo dal diligente Clemente Rovere.



V, 4; fig. 4.
La « Fiera di San Pancrazio » di Pietro Domenico Olivero, 1725 (Museo Civico d'Arte Antica, Torino).

In verità quella folla è lì per i « circenses », e forsanche per il « panem », procurati da un'autorità politica che aveva interesse a prendere con essa, in modo quasi disarticolato ma diretto, un contatto qualsiasi.

Non più erano gradite le intermediarie rappresentanze delle « credenze », alle quali non restava altro che d'applicare bandi di tassazioni e di arruolamenti per le esigenze superiori d'uno stato ormai totalitario ed accentratore delle prerogative decisionali (II, 3).

Il popolo, con le implicite strutturali gerarchie antiche, era stato confiscato delle cosiddette autonomie, libertà e diritti da quel grandissimo personaggio che fu Emanuele Filiberto. L'Italia gli deve forse gratitudine per aver introdotto l'iniziale granello che provoca la perla, la prima origine innescante dell'unità peninsulare; ma d'Emanuele Filiberto non si dimentica la sostanziale inimicizia per il sistema popolare e cantonale della vicina confederazione elvetica.

La fascia del territorio che avvolge Torino, fatta da lui capitale dello stato rifondato, venne considerata come un cordone sanitario d'isolamento costituendovi quei Marchesati retti generalmente da parenti o fidati cortigiani. Guai però a chi sbagliasse o si lasciasse sospettare di debolezza.

La situazione a Pianezza è sintomatica di quel clima d'allucinanti paure. La chiamata a Pianezza degli Agostiniani ha, a fianco della religiosa esigenza, anche un retroscena abbastanza determinante.

Sul luogo fu confinata Matilde, legittima figlia di Emanuele Filiberto e di Beatrice Langosco, dopo che andò sposa a Carlo Simiana di Gordes d'Albigny e dopo che il marito cadde in disgrazia per l'infelice « éscalade de Gêne » e che fu ucciso in un locale del castello di Moncalieri.

Giacinto si chiamava il bimbo nato nel 1608; e dicono che abbia conservato per tutta la vita un quadro con l'esecuzione del padre, svenato ai polsi.

Giacinto Simiana marchese di Pianezza ebbe tuttavia, da tale infelice condizione di torto, notevole vantaggio, perché subito dopo la morte di Carlo Emanuele I, la madre Matilde fu richiamata a corte ed il figlio fu avviato agli studi per entrare nello stato maggiore. Alla morte di Vittorio Amedeo I, nel '37, fu chiamato da Madama Reale Cristina di Francia a prendere nel Ducato sabaudo posizione analoga a quella che nel Regno francese teneva Richelieu.

Del marchese Simiana il convento conservava un ritrattone lungo lungo e l'alto allampanato marchese di Pianezza sembrava quasi una cospicua autorità religiosa. Segno evidente che aveva versato tante migliaia di « doppie » per l'inizio del Santuario nel '47 e per la prosecuzione dei lavori nel '54 e '55.

Il Martire venerato in quella splendida località fuori di Pianezza verso Druento e Venaria, era un ragazzino, proveniente dalla Frisia, ucciso nelle carneficine persecutorie dei cristiani al tempo di Diocleziano, in Roma. Può essere che Matilde Savoia-Simiana abbia dato un significato allusivo al caso del proprio figlio ed alla scelta d'un protettore celeste infante.

Una lettera dei Padri Agostiniani al Senato di Torino ricorda che Vittorio Amedeo II « spesse volte si portò alla venerazione del suo Santo Protettore, anzi più volte si compiacque di pranzare in convento ». C'era chi si rifocillava dentro al Convento, e chi nei prati intorno come il migliaio d'amici d'Olivero bivaccanti nel vasto quadro.

Rimettendo gli occhi sulla tela dipinta viene fatto di sospettare che il pittore non fosse tanto portato a cogliere il lato spirituale della festa. Per lui era una grande adunata di soggettini allegri e festanti da riprodurre, in quello spirito epicureo di cui si diceva parlando dei suoi autoritratti satirici (V, 2).

Gli piacque la commissione, che gli fruttò « doppie » e neppure gli dispiacquero quelle scarpe regalategli dal monarca, allusive di non si sa quale vicenda. Certamente lo sedusse, soprattutto, per l'occasione non frequente di mettere insieme un mosaico di ritrattini e di vignette spiritose. Quelle occasioni sapevano prendersele spesso i pittori fiamminghi da lui molto ammirati. E li invidiava per la loro possibilità di descrivere i caratteri degli uomini senz'essere costretti ad adularli.

Qui tenta anche la grandissima composizione, anziché il quadro piccolo da cavalletto, cui era più consueto, dovendo rappresentare qualche paesanotto o montanaro, cioè qualche « scarpone » come egli stesso sentiva d'essere, anche se nato a Torino.

Purtroppo, essendo il mestiere di vero pittore assai difficile, non rare volte gli capita d'imprigionare un modello iconografico altrui nella gabbia di segni della propria composizione, che sono come solchi scavati dalle ruote dei carri nella massicciata stradale (provaci ad uscire dalle rotaie, se sei capace, quando altri prima di te ha risolto un problema formale proprio come tu anche desideri e senti! È esperienza di tutti).

Per esempio, anche ritrarre il paesaggio sembra facile quando questo è sott'occhi. Ma il pennello si sente di scegliere sulla tavolozza del pittore medio impasti non mai tentati da maggiori artisti su altre tavolozze?

Olivero collaborava in quadri del Cignaroli, collocandovi figurine. Aveva copiato Miel ed altri generisti fiamminghi e romani.

Ma ecco finalmente il punto di varare la tesi ch'è nel titolo di questo capitolo: qui nel quadro di San Pancrazio ed anche altrove in opere maturate tra il '14 ed il '24 quando soggiornava alla Venaria per il servizio regio, Pietro Domenico Olivero riesce a fare un paesaggio suo. Inconfondibile è questo suo paesaggio; così come non scambiabile con diverse località è questa conca che da Pianezza e da Druent va a Casellette, Brione, Val della Torre, la Cassa, Baratonia e Fiano. Verdissima, è riconoscibile la prateria solcata dai due rami derivati dalla Ceronda, i torrenti Casternone e Tronta. Profilate con esattezza (I, 1; fig. 2), sono le cime del Musiné, dell'Arpone, del Lera e del Basso, le quali occultano il Civrari ed il Rocciamelone, ma tuttavia quasi presenti nella struttura della catena che qui ha propaggini, se per caso s'è sperimentata qualche ascensione a lungo raggio.

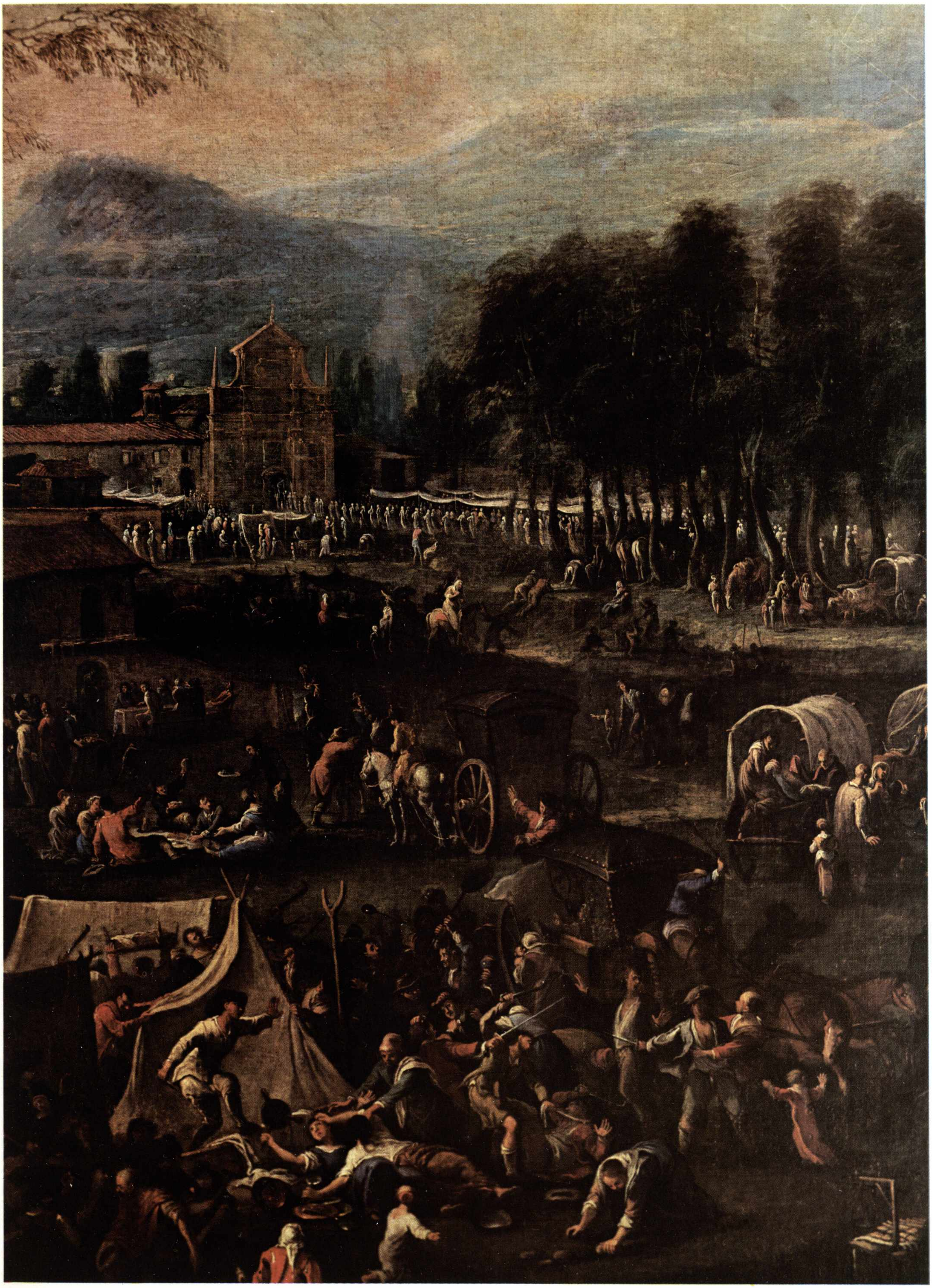
I fondali d'Olivero non venivano fatti di maniera, ricopiando paesaggi romani oppure valloni. La zona prealpina gli è stata buona « modella ». Lapislazzuli, cobalti e smeraldi sono visti lì.

Ora, per concludere, conviene fare come fanno gli artisti: allontanarsi e socchiudere gli occhi. Tutto è a posto. La composizione sintetica, ottimamente orchestrata, non è affatto un collage di episodi figurativi. Una geometria sapiente e tecnicamente perfetta fa da meticolosa falsariga interiore alla scena. Ciononostante sulla immagine paesistica giocano varianti miranti alla realizzazione della struttura aperta e del colore fluttuante della pittura settecentesca, caratterizzata dal sentimento formale dell'infinito e del trascorrente (V, 4; fig. 5).

Tale falsariga prospettica è presto detta: l'orizzonte è stato alzato sino al quarto quinto dell'altezza del quadro, ov'è collocata la facciata della Chiesa a fare da primo fuoco di convergenza dei fasci di rette dotati di significazione urbanistica; su tale altissima retta d'orizzonte si collocano altri fuochi verso i quali si dirigono delle rette che disciplinano allineamenti di carri, di tende, di persone, di alberi come fossero quinte.

Si deve quindi condividere il giudizio di chi ha notato che la bellezza del quadro è in grande parte costituita dalla divisione in raggruppamenti parziali ed in zone di riposo con una disposizione sapiente ed equilibrata di massa, retta da simmetrie ed anche da dissimmetrie, come esigeva l'estetica settecentesca.

Nella tavola a fronte:
V, 4; fig. 5.
Dettaglio della « Fiera di San Pancrazio ». 1725, Pietro Domenico Olivero (Museo Civico d'Arte Antica, Torino).



Pittura controriformista presso esauste strutture monastiche: Saraceni il Veneziano per i Cappuccini e Sacchetti con Garavoglia per i Camaldolesi. V, 5

Desacralizzare di forza una missione di predestinazione religiosa svolta in punti topografici forti, è impresa difficile ed antistorica.

Se l'antica funzione di cristianizzazione delle valli, di cui si avvalsero i vescovadi di Saint Jean de Maurienne e di Torino, s'appoggiò ad una posizione chiave rappresentata dal « Castrum » e dal Borgonuovo di Lanzo, successivamente altre due volte tale missione fu rinnovata sul monte Buriasco, coi Gesuiti e coi Cappuccini nel Seicento e coi Salesiani nell'Ottocento.

I Gesuiti, pure risiedendo nel Borgo accanto al Palazzo degli Estensi, tuttavia spostarono il loro punto forte di religiosità sul Monte Bastia presso Tortore onde potenziare il Santuario di Sant'Ignazio (V, 3).

I Cappuccini, i quali furono insediati in un convento costrutto ex novo sull'area del demolito castello, crearono un luogo di spiritualità volta al popolo locale proprio in vista dei ruderi dell'antica chiesa parrocchiale di San Pietro in Vincoli (V, 5; fig. 1).

Fu a volerli in Lanzo, e a forzarli a venire, un'alta personalità della Curia Romana, Bartolomeo Bonesio, di origine lanzese. Ma non ebbe fortuna nella scelta, poiché, per il Piemonte, la struttura francescana era organismo ormai esausto.

Reduce, tra il 1612 ed il '15, da Roma dove fu per qualche tempo presso Papa Clemente VIII Aldobrandini, Bartolomeo Bonesio fornì il denaro per la costruzione del convento e della chiesa, dotando questa sede anche con opere pittoriche. Tuttora è in Lanzo, nonostante le avvenute demolizioni e rimaneggiamenti degli edifici francescani, il grande quadro per altare raffigurante « San Francesco stimmatizzato ». È una pala d'altare firmata da un artista di grande valore, Carlo Saraceni detto il Veneziano. Lo stesso Bonesio portò il quadro dall'Urbe, forse già nel 1605.

Sarà stato che non serve la semina di soli soldi per ottenere il miracolo dell'apostolato; certo è che le « Cronache » di quella raccattata comunità cappuccina (manoscritto conservato nella Biblioteca del Re a Torino), di tali frati ci tramandano una immagine di vita grama, opaca nella spiritualità e sempre angustiata finanziariamente.

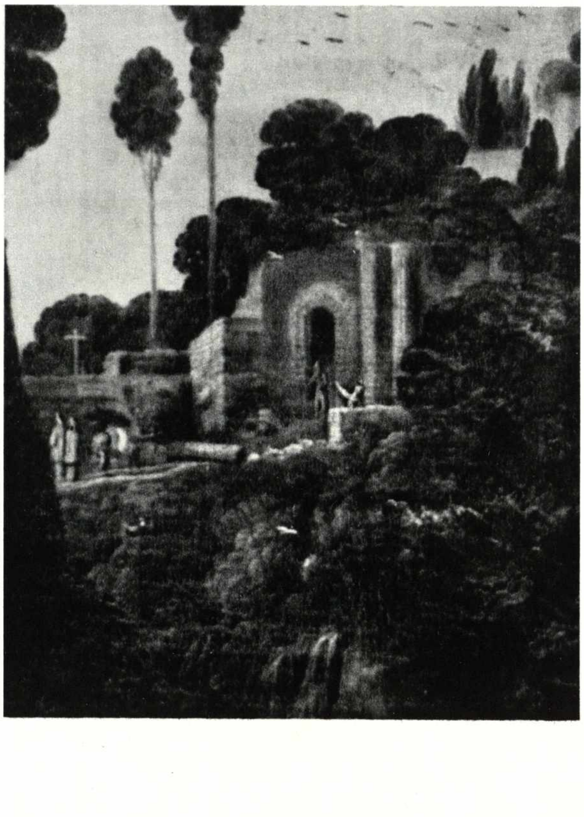
Di certe decadenze fratesche lungi da Assisi, la terra del Santo fondatore e dei primi suoi adepti, son piene le pagine letterarie della zona francese ed inglese dove ferveva la polemica anticlericale dei protestanti. Ed anche note sono le terribili « fraterie » del Magnasco, dal gusto pittorico aspro e legante lingua e palato come mai se ne vide. Si direbbero satire laiciste, nell'accezione attuale (V, 4).

Il quadro del Veneziano era stato fatto per stimolare tutt'altra edificazione spirituale (V, 5; fig. 2). Magnificamente composto entro un'area rettangolare, alto due volte la larghezza, ci mostra sulla sinistra un virile ed energico Santo aureolato ed in grigio saio, il quale guarda a destra in alto le nubi scure ma rosate nei propri contorni squarciantisi, cosicché lasciano passare verso il protagonista della sacra rappresentazione alcuni aurei dardi gialli, radianti una miracolosa aspettazione.

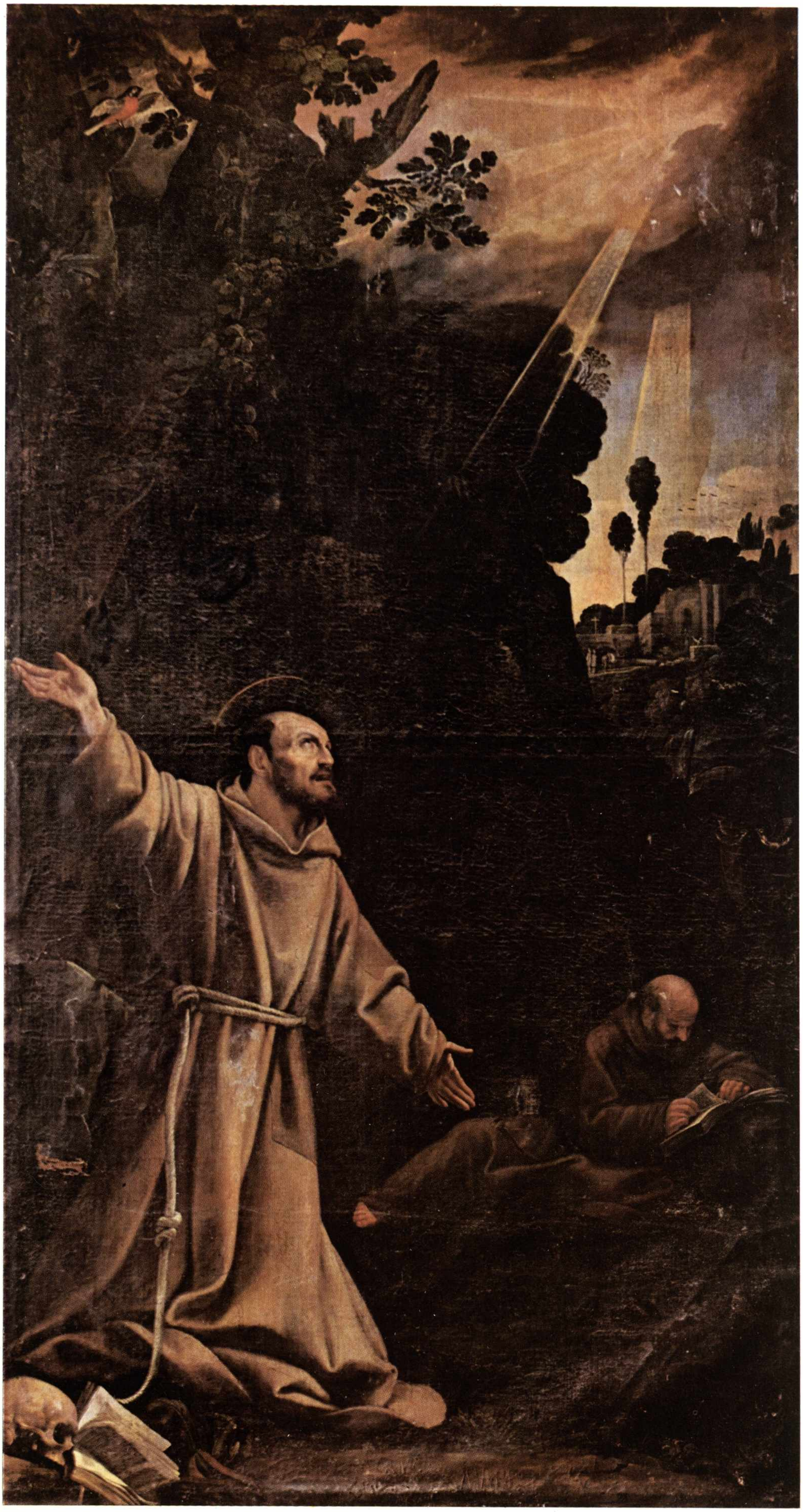
Il volto realistico non ha nulla a che spartire con le svenevolezze estatiche dei Santi del Cairo, le più epilettiche e pietistiche dell'arte lombarda. La stoffa del saio è minuziosamente descritta, oltre che nello strutturale tessuto greggio anche con le cuciture e con le sovrapposizioni dei risvolti tattilmente quasi controllabili. Una illuminazione radente, d'intento realistico e caravaggesco, anche se con citazioni manierate di derivazione spagnola, rende plasticamente viva l'immagine. Volto e mani risultano anatomizzati da quella luce radente, cosicché naso, occhiaie, zigomo, orecchio, palmo e dita diventano imperiosi segni linguistici, diretti più alla percezione visiva che al pensiero. La stessa drammatica declamazione, anche alquanto stentorea e tinta della predilezione secentesca al macabro, è sfoggiata nella descrizione del teschio, ch'è situato nell'angolo inferiore sinistro ammucchiato a fogli svolgentisi da un libro e quasi crepitanti. Le braccia aperte, una alzata e l'altra abbassata rispetto alla linea della cintura, suggeriscono una diagonale autoritaria della composizione pittorica, come nelle buone composizioni di Guido Reni. Nella metà inferiore del quadro, l'insieme del teschio predetto e della testa calva d'un francescano ch'è seduto a leggere in basso a destra, abbozza la seconda complementare diagonale.

Fa quinta scura, perché le figure emergano in evidente contrasto, una fiancata di montagna strapiombante con rocce e querce; e fa da fondale chiaro dissimmetrico un paesaggio fiammingheggiante, azzurrino, nel quale si notano gli alberi, le siepi, le mura d'una for-

V, 5; fig. 1.
Dettaglio del «San Francesco stimmatizzato» del Veneziano, con ruderi forse allusivi della situazione locale della parrocchia dopo lo smantellamento del castello e annessi.



Nella tavola a fronte:
V, 5; fig. 2.
«San Francesco stimmatizzato», circa 1605, Carlo Saraceni detto il Veneziano. (Municipio di Lanzo, nella parrocchiale di San Pietro in Vincoli).



tezza ed un tempio diroccato. Intorno ai ruderi di colonnato, si muovono minuscole figurine, toccate come nelle scene di genere profano.

Forse è un'allusione d'un discorso iconografico, distorto dal passaggio di bocca in bocca, durante la commissione a Roma, della situazione topografica lanzese; cioè d'un monte coronato da una fortezza demolita alla base della quale stava l'avanzo della chiesa basilicale romanica di San Pietro in Vincoli (I, 4 e I, 7).

Il fondale non è solo dominato dai verdolini e dall'azzurro delle cose naturali e dell'atmosfera in lontananza, ma s'intrecciano a dar tono vivacemente soprannaturale, là dove avviene la miracolosa rottura della coltre di nubi. I nembi temporaleschi sono tinti nella lacerazione con tinte galline e rosate, cosicché non sembri irrazionale l'illuminazione quasi di spalle del Santo della povertà.

Caravaggio (morto nel 1610, come tutti sanno) non avrebbe introdotto sulla scena la sorgente della luce. Saraceno il Veneziano, invece, lo fa; e ciò si spiega perché la lezione del realismo caravaggesco fu assunta dall'ambiente pittorico romano in parte uguale con la contemporanea lezione del manierismo carraccesco.

Comportamento analogo accadeva già nel caravaggismo di Camillo Mariani, che fu il maestro romano di Carlo Veneziano. Ed è buon segno; se davvero le antinomie fondamentali dell'arte di un'epoca riflettono nello stesso ambito formativo, compresenti, gli aspetti bipolari di un contrasto tra opposti.

Lo disse Longhi: da un lato una maniera artificiale e sempre più astraente dal dato di natura; dall'altro una semplicità accostante, una penetrante attenzione, una certa calma fiducia di poter esprimere direttamente, senza mediazioni stilizzanti la realtà, la realtà che sta intorno.

In tale accezione utili a Carlo Saraceno detto il Veneziano furono per certo i contatti avuti. Girando, si trasferì dalla natale Venezia (ma di padre bolognese, donde gli echeggiamenti della pittura reniana) alla grande fucina romana dell'arte chiesastica del tempo, con Elsheimer, per tornare nella laguna con Jean Le Clerc.

Il paesaggio lanzese lo conferma forse molto meglio che altri quadri esistenti a Roma, a Monaco, a Vienna, a Lilla e nella stessa Venezia, dove tornò per lavorare al Palazzo Ducale e dove morì improvvisamente nel 1620 lontano dalla moglie rimasta a Roma. Ai cappuccini della Chiesa del Redentore lasciò in eredità il suo ultimo quadro rappresentante ancora un'estasi di San Francesco; ma è di schema iconografico ben differente da quello della pala dei Cappuccini di Lanzo, di fattura più veneziana e di impianto inedito e moderno.

Le annotazioni di Casalis, tratte dalla «Cronache dei cappuccini» (riprese da Cibrario, Usseglio, Milone e da me sull'autore del quadro in discorso) trassero più d'uno studioso in inganno; confondendo questo pittore con Giacomo Sarrasin di Noyon, prevalentemente scultore, attivo in Italia qualche decennio dopo la commissione del Bonesio al Veneziano.

Fortunatamente una testimonianza notarile della fine del Settecento e l'intraprendenza d'un viceparroco, Antonio Bellezza Prinsi, misero in luce la firma sotto il libro aperto tra i ginocchi del Santo ed il teschio angolare: «Carol. Saracen. venet. invent. Pinxit».

Sul retro, un foglio con timbro di notaio diceva: «Giambattista Sassetti, così ho letto in piè del presente quadro li 22 maggio 1778: Carolus Saracenus inventor venetus pinxit». Tale notaio era molto noto nella valle, di famiglia trasmigrata qui da Rivoli nel Settecento. Fu un Sassetti, Michele, l'ultimo priore dell'Eremo camaldolese. Dopo successero i Carmelitani, sino alla legge Rattazzi dell'85.

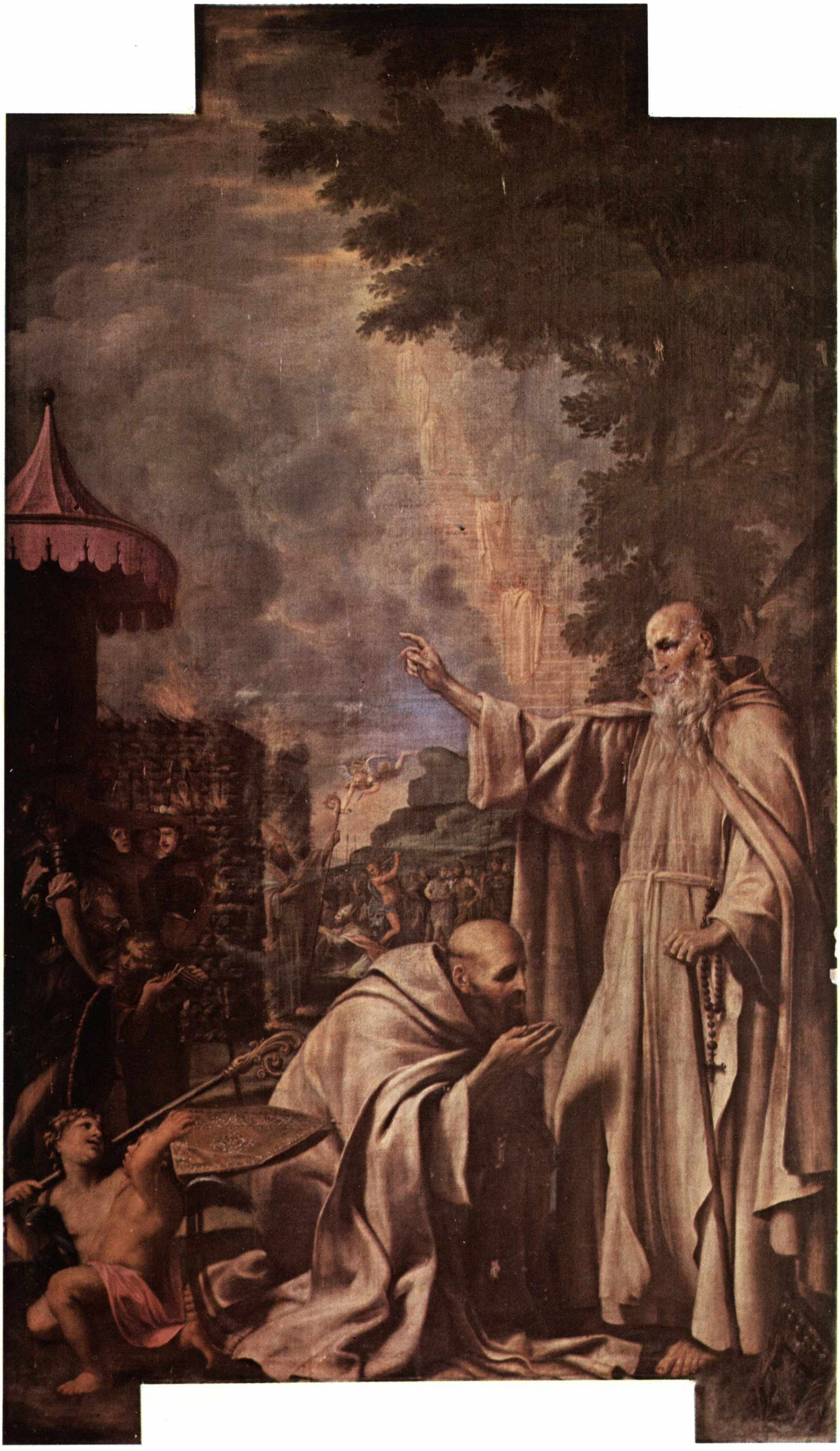
Si dice che Don Bosco, quando comperò dal Municipio di Lanzo l'ex convento, fatto confiscare durante l'occupazione napoleonica, volesse pure acquistare il quadro delle Stimmate, ma che il Municipio non abbia accettata l'offerta e lo abbia fatto ritirare nella Parrocchia, ove si trova, sempre in attesa di idonea collocazione quale oggetto d'interesse culturale ormai, più che di culto.

E certo è un oggetto importante perché intorno al pittore hanno scritto, ma non concluso, cospicui critici (oltre che Porcella, biografo meticoloso nel 1928), da Fiocco a Longhi. Porcella, che ignora l'opera lanzese, invece ricorda un'altra opera in Piemonte ora dispersa, «La negazione di Pietro», probabilmente una delle tante versioni del quadro Corsini, esistente a Torino nel Palazzo Reale; ciò secondo la citazione di Antonio della Corna nel 1635, nel catalogo delle «Gallerie Nazionali Italiane».

La conoscenza del quadro ch'è a Lanzo potrà illuminare meglio la figura del suo autore, con quella sopra additata capacità di modellare le anatomie, ricordando assai la impressionante vena veristica che lo stesso artista sfoggia nel Carlo Borromeo di Santa Maria in Lucina, una delle più efficaci immagini neorealistiche dell'epoca aurea della Controriforma borromea.

Con la presenza di tale opera lungo la Stura, soprattutto, si scorge un Piemonte secentesco attento a quella dialettica treccia di realismo e di manierismo (oltre che Bonesio aveva contatti con Carlo

Nella tavola a fronte:
V, 5; fig. 3.
Giovanni Francesco Sacchetti, «I santi Romualdo e Bonifacio», 1663-75 (Eremo di Lanzo).



Saraceno anche la corte di Mantova ov'era ancora sposa felice quella Margherita Savoia Gonzaga ch'è più volte a Lanzo), ma incapace di creare esso stesso spontaneamente quell'intreccio vitale. Il Seicento piemontese, riletto direttamente con questo metodo antologico topografico (che va qua e là a spigolare annotazioni significative), appare davvero come una terra travagliata solamente in una invischiante trama di sudditanze culturali forestiere. Com'era sudditanza la vera essenza della realtà politica, vista oggi con occhio scientifico e disincantato da prospettive risorgimentali e devecchiane.

I centri esterni d'irradiazione furono forse tanto prepotenti da limitare la possibilità d'espressione delle voci locali, ma non tanto da non spronarle a rivelarsi.

La testé estratta campionatura all'inizio del secolo, trova rispondenza d'analogie in un test estraibile a pochi passi dalla tela di Carlo Veneziano, nell'Eremo Camaldolese di Lanzo, ov'è conservato un quadro, ancora di maniera romana a firma di un torinese. Giovanni Francesco Sacchetti, è l'autore del quadro lanzese databile tra il 1663 ed il 1675; cioè dopo la costruzione del monumentale sepolcreto dei Graneri della Rocca e dopo la morte del fondatore di quel cenobio camaldolese che ho già connotato come nient'affatto congeniale con il territorio culturale prealpino ed alpino (IV, 5).

I religiosi dell'Eremo Camaldolese, formarono una delle quattro comunità trapiantate tra noi per dar vita alla «Provincia Camaldolese del Piemonte» (con sedi a Torino, a Busca, a Cherasco ed a Lanzo); ma furono dei bachi che, benché dotati d'un bozzolo suntuoso e raffinato, non riuscirono mai a raggiungere la dimensioni dell'organico programmato; ed anzi, se non fosse intervenuta la rivoluzione francese ad infrangerlo, quel coacervo di sette od otto religiosi si sarebbe egualmente estinto e non senza sfuggire a serie critiche per l'insufficiente vocazione sviluppata (V, 2), quando invece la vocazione missionaria per cui si ebbe la grande fioritura camaldolese europea era alle frontiere riportate ad oriente dopo il ritiro dei Turchi (infatti nello studio mio del '60 ho dato il completo elenco di tutti gli eremi della Congregazione nel Lazio, nel Veneto, nel Napoletano, nella Toscana e quelli di battaglia, al fronte, con le fruttuose «Nazioni» polacca, ungara, tedesca e gallicana).

Ho già detto che le popolazioni confinanti non riuscirono mai a sopportarli; furono oggetto di offese e di aggressioni, le quali rammentano quelle attuali in nostri paesi isolani, dove egualmente forse una imprevidente modalità d'esproprio dei civici redditi tradizionali suscita risentimenti talora violenti e talaltra muti (V, 2).

Così descrive un manoscritto settecentesco di padre Apollinare Chiomba il quadro dell'Eremo camaldolese di Lanzo: «I Santi Romualdo e Bonifacio, in alto questi che ginocchioni prende la benedizione del S. Padre per il suo Apostolato alle Nazioni settentrionali, e quegli in piedi in atto di dargliela» (V, 5; fig. 3).

La descrizione potrebb'essere continuata per afferrare il senso iconografico della composizione pittorica che fa da intelaiatura al sapiente ed estroso pennellare.

Si dovrebbe dire che accanto alle due erette figure in bianco saio, una benedicente all'estrema destra e l'altra genuflessa in mezzaria del quadro, e gettante un po' d'ombra sulla prima perché illuminata di spalle, sta a sinistra un putto in atto di portare, a disposizione di chi presiede la cerimonia, la mitra ed il pastorale. Tali simboli, per dei frati non sono che accessori, non principali; bastando a costoro la spiritualità evangelica di cui sono ricchissimi e che si concretizza in immagine formale di valida autenticità figurativa perché perviene all'effetto concreto tramite il candore delle vesti, dei volti e delle mani. Queste membra anatomiche sembrano fatte d'avorio e d'ambra, quasi incorporei, nonostante che siano modellati dal chiaroscuro valorizzante ogni guizzo della muscolatura e della struttura ossea.

Il capo di Romualdo, fondatore dell'Ordine e sommo dirigente delle varie «Nazioni» o province della organizzazione camaldolese, è collocato sotto la scura quinta di un grande albero in vetta ad una profilante linea ascendente dei capi, dal putto al subordinato Bonifacio. Dallo stesso luogo occupato da Romualdo parte una seconda linea ascendente, obliquata a sinistra, che è materializzata in una simbolica «scala celeste», lungo la quale sale la teoria dei candidi frati martirizzati.

Sorgente di questi trapassi al Cielo sono le persecuzioni, i processi e le esecuzioni. D'un autentico processo si scorge nel fondale una illustrazione pratica, ed è quella che il fondatore dell'ordine benedicente addita profeticamente. Su un trono e sotto un baldacchino da campo sta un capo guerriero, corteggiato da guerrieri, da giudici e da littori, il quale manda al rogo due martiri, cioè due Vescovi mitrati, catturati prima ed assassinati poi da sbirri e carnefici.

Il chiaroscuro dei primi piani è fatto di tocchi cromatici, vibranti di qualità divisionista, come eredità correggesca entro l'alveo carraccesco raccolto dalla scuola romana; quella stessa tecnica di frammentazione in coriandoli di tinte vergini lattee, gialle, rosa, lilla, azzurrine, conferisce al fondale predetto una vaporosità atmosferica che valorizza il sapore della diafaneità; la quale trasparenza dei corpi sembra voler giocare di forza a smantellare la pure esistente plasticità dei volumi e delle masse d'impianto primario.

Felicissima fu dunque la scelta fatta dal Presidente Gaspare Graneri, uomo del luogo ma collocato nel vertice della burocrazia sabauda.

Probabilmente fu suggerimento di quei suoi bravi collaboratori l'architetto Francesco Lanfranchi e l'aiutante architetto padre Gabriele Pastoris. Suo premio fu se il pittore Sacchetti collocò ai piedi di San Romualdo, il suo stemma marchionale bravamente pennellato e sul quale spiccano madreperlacee gemme e lo disegnano sui fianchi le inflesse foglie della palma di martirio (V, 5; fig. 3).

Che l'autore del quadro fosse parente del Cardinale Sacchetti, Prefetto della Congregazione del Concilio, cui Gaspare Graneri si rivolse per avere evasa l'ostacolata pratica di concessione presso la Curia romana?

Il pittore è Giovanni Francesco Sacchetti, di cui si avevano notizie tra il 1659 ed il 1663. Questo periodo di operosità io l'allungai dal 1663 al 1675.

Nel 1669 era priore della Compagnia di San Luca a Torino (carica già ricoperta dal Garavoglia, artista che anche lui aveva dipinto per l'Eremo, e precisamente la pala dell'altar maggiore). Da due lettere di Giovanni Gallinati, del 1° febbraio e del 29 marzo 1674, indirizzate al Duca di Savoia, risulterebbe ch'egli doveva terminare un bozzetto per una pala da altare rappresentante la nascita della Vergine.

Nel 1674 riceve il pagamento per quattro piccoli dipinti con figure acquistati dal Duca per Venaria; nel 1675 per un ritratto del Beato Amedeo di Savoia, ch'egli per ordine di Madama Reale aveva dipinto per la cappella di tale Beato nella chiesa di San Francesco a Chambery. Opere di Giovanni Francesco Sacchetti sono ancora nel Duomo di Chieri (cappella del Crocefisso), « il Getsemani »; in Santa Maria degli Angeli, i « Santi Francesco d'Assisi e Pietro d'Alcantara »; in San Domenico di Rivoli, il « Santo Tomaso d'Aquino »; nell'Albertina di Vienna, un disegno.

La scheda Vesme edita nel 1968, ch'io non consultai quando scrissi la prima volta dell'Eremo lanzese facendo la prima conoscenza con questo pittore, lo dà come « buon pittore torinese, spesso chiamato Zacchetti » e lo mostra operoso più volte per opere da collocarsi alla Venaria (un'ancona con la « Natività di Maria » e « piccoli quadri con figurine »). Dice ancora la scheda Vesme che « all'Eremo di Lanzo, nella chiesa, ad un altare a sinistra, il quadro con San Romualdo che manda San Bonifacio in missione in Ungheria (firmato « F. Sacchetti Pin. »; prima dell'F. pare sia l'iniziale della parola Johannes, nascosta dalla cornice).

La scheda informa ulteriormente che il quadro fu inciso da Luigi Valperga, come suo ultimo lavoro, nel 1822. Ma l'incisione derivava non dall'originale, bensì da un acquerello del Monticone esposto in una mostra a Torino nel 1820 con commento a catalogo del Costa. Infine si sa che in un libro tedesco si riferiva che il Bellori avrebbe parlato del pittore torinese Sacchetti; ma purtroppo le ricerche Vesme effettuate sul libro del Bellori non condussero a rintracciare il passo. Si consiglia di non confonderlo con l'omonimo orefice di cui parla Boucheron.

Dunque, concludendo, l'autore del quadro della chiesa dell'Eremo di Lanzo è una figura da riabilitare; perciò mi stupisce che nella seconda mostra del Barocco piemontese non figurassero sue pitture, nonostante ch'io le avessi già additate come documenti figurativi d'impianto accademico ma vivo e non certo irresponsabile del fermento culturale padano a metà del Seicento.

Credo valga la spesa insistere su tale proposta di valorizzazione poiché in Torino egli avrebbe lasciato, sempre secondo le schede Vesme, altre importanti opere, tra le quali la tela del 1675 per il conte Calcagni col soggetto « San Paolo che sbarcato a Corinto distribuisce limosine », usualmente ed erroneamente attribuito a Carlo Claudio Dauphin. L'elemosina sampaolina del Sacchetti è opera robusta che ammirasi nella collezione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino.

Se nella cernita antologica ho accoppiate l'opera di Carlo Saraceni il Veneziano a quella di Giovanni Francesco Sassetti, non è per caso. Ambedue mettono in evidenza una regola compositiva basata su una geometria occulta quale si insegnava nelle botteghe da pittore. Quelle due diagonali fatte notare nella zona inferiore e quel prolungare verso la sommità del quadro una seconda linea obliqua portante dalla testa del principale protagonista al celeste centro del motore miracoloso, sono latenze matematizzanti ch'è utile sottolineare nella ricerca delle antinomie dell'arte secentesca.

Il Seicento eredita dal secolo precedente il concetto michelangiolesco che tutte le cose sono latenti entro la natura (cioè per Michelangelo entro la pietra, informalmente, ha origine ogni spunto inventivo; e quindi anche entro l'esistenziale storicità degli eventi starebbe la giustificazione del possibile nascimento delle forme d'arte).

Ciò trova una contrapposizione nella pure sempre rinnovata fazione dei pitagorei neoclassicismi, i quali dichiarano che tutte le forme d'arte hanno uno spunto latente entro gli insiemi naturali dei numeri; i quali insiemi, conseguentemente, restringono la possibilità di scelta entro binari guidanti e limitanti libertà ed arbitrio. Siffatto secondo concetto è detto chiaramente da Wotton, richiamante la massima fondamentale del classicismo, che « le Immagini di tutte le Cose sono latenti nei Numeri ». Ciò invece rifiuterebbe la pittura della realtà così come oggi si cerca d'enuclearla.

Astratto quadraturismo lombardo e ticinese sostitutivo d'immagine figurativa: scagliola policroma, intarsio, stucco e stipetteria. V, 6

È opportuno riprendere la già cominciata e poi interrotta considerazione sul ruolo delle componenti epidermiche a base di stucchi monocromi oppure di scagliole policrome nelle architettute barocche (IV, 3; IV, 4; IV, 5).

L'architettura è solamente la struttura portante? L'architettura è solo il guscio contenitore d'attività bene distribuite? L'architettura è unicamente musica spaziale solidificata per formare mera ornamentazione?

Ovvero l'architettura non consiste in tutt'e tre quelle istanze riunite in una sintesi entro la quale le singole componenti costitutive non si distinguono individualmente?

Questi sono interrogativi che da sempre si pongono gli storici dell'arte pervenendo quasi tutti ad una concorde risposta affermativa all'ultima domanda e non alle prime tre d'ispirazione parziale e settoriale.

È innegabile che un'architettura che voglia costituire immagine formale fruibile non sarebbe valida se fosse ridotta ad essere semplicemente la veste di sé stessa; così come un'anatomia umana (od equina o d'altro essere animale) non sarebbe accettabile come ipotesi conformativa se si riducesse tutta l'immagine suscitabile alla sola pelle, trascurando di dimostrare che tale abito epidermico è sostenuto da masse di muscoli in tensione ed anche da scheletri ossei funzionalmente articolati.

Lo diceva già l'estetica del Seicento, l'estetica del Guarino Guarini ad esempio. Ma soprattutto lo chiarirà categoricamente nel Settecento l'estetica di Carlo Lodoli: ciò che è in rappresentazione dev'essere in funzione e non si può omettere nulla della complessa vita degli organismi architettonici, pena la disintegrazione della forma.

Orbene, nell'epoca barocca molte sono state le seduzioni alla sfaldatura della totale struttura della immagine, specialmente sotto la spinta della piacevolezza facile di quelli che i letterati chiamavano « gli ornamenti » o « gli aggiunti », considerandoli un condimento del vero.

Si distingueva tra verità reale e verità apparente; e si dava molto più credito, di quanto in effetti meritasse, a siffatto manto menzoniero. La poetica tassiana e mariniana sembrò per tanto tempo possedere tale struttura di interna scissione tra realtà ed apparenza; e solo nella nostra età si gusta nuovamente quello stile ornato dacché lo si è capito come sostanziato di ben ramificate radici entro l'animo d'una società differente dalla nostra (V, 1; V, 2).

Il costume civile che abbiamo visto riflesso nell'arte di corte a Venaria fu un ambito obiettivo per il proprio inserimento quali incensatori, tanto per Torquato Tasso quanto per Marino (IV, 1).

Il primo aveva l'appoggio dell'amicizia di Filiberto I d'Este marchese di Lanzo (V, 3) e tanti ricordano il sonetto in onore di Carlo Emanuele: « Signor, che in picciol corpo animo chiudi / immenso, e cogli ancor tra' fiori e l'erba / frutto senil ne la tua etade acerba / d'alti e chiari intelletti e di virtudi / non dona i premi a te di doppi studi / Marte, o Bellona col flagel superba, / ma Palla armata gli propone, e serba a te mille e mill'aste, e mille scudi. / Vedi ch'intreccia insieme ulivo e lauro, / vedi Nettun che col tridente a prova, / fa nascere il cavallo: odi i nitriti, / e mentre il ciel per te le antiche liti, / vago pur d'onorarti, oggi rinnova, / vola Vittoria a te con l'ali d'auro ». Sonetto ch'è in tutto analogo ad un soffitto adulatorio fatto da pittori e stuccatori luganesi sotto la guida di Tesauro (IV, 3).

Del secondo poeta, il Cavalier Marino, non si dimentica la tecnica lievitatrice dei meriti dei potenti espressa nel sonetto dedicato al gobbo principe: « Crebbe, e tra' pigri sonni, e molli vezzi / otioso marcir non si compiacque. / Schivi del lusso, alle fatiche avvezzi / imitò gli avi, onde discese e nacque. / E con aspre vigilie, ovunque fusse, / le forze ammaestrò, le membra intrusse ». Poesia ch'è uno dei tanti denari coi quali l'autore si pagò le insegne dell'ordine dei S.S. Maurizio e Lazzaro, sinché non finì nelle galere ducali per la nota invidia dell'emulo Murtula.

Quei prezzi del successo a corte, di cui disse l'architetto Amedeo di Castellamonte (V, 1), ormai erano cinicamente pagati da tutta la retorica letteraria e figurativa. Si dice che il terzo grosso poeta scalato nella darsena del mecenatismo statale, Gabriello Chiabrera, non arrossisse a confessare freddamente di avere celebrata la guerra saluzzese senza controllare « se Saluzzo fosse o no giustamente conquistata e se opera è o non è lodevole ».

V, 6; fig. 1.
Erma eseguita per Venaria da Bernardo Falconi (Museo Civico d'Arte Antica Torino).

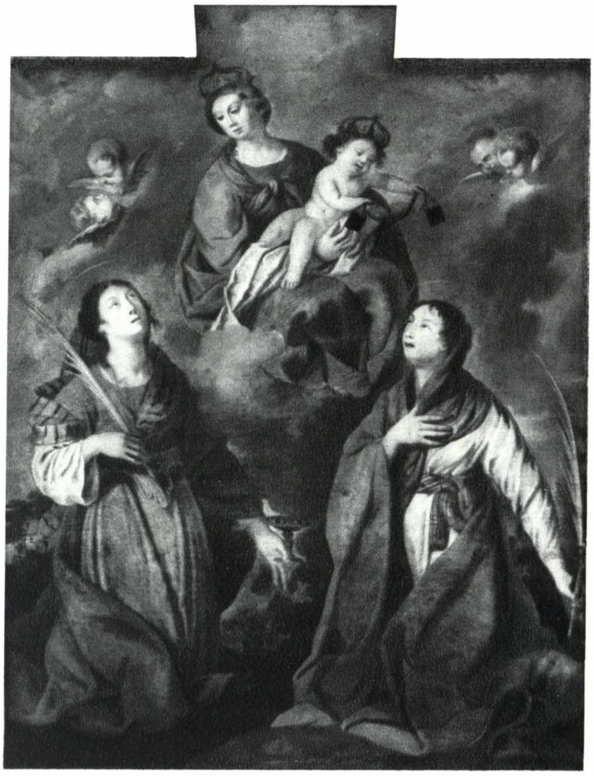
Nella tavola a fronte:
V, 6, fig. 2.
Palliotto nella chiesa del Santo Sudario di Ciriè, luganese scagliola tinteggiata del sec. XVII.

Nella tavola a fronte:
V, 6; figg. 3 e 4.
Alzata d'altare e cupoletta di tabernacolo nel Santuario della Madonna di Groscavallo, sopra Forno Alpi Graie, intarsiatore Prinotto (VI, 4; fig. 3).

2

3

4


5

6

Dunque, in tali prospettive estetiche, non stupirebbe di dovere essere costretti a riconoscere che intarsi, scagliole policrome, stucchi e radiche da stipettaio secentesche avvolgessero qualsiasi struttura architettonica, quale sottile inconsistente pellicola di copertura epidermica senza massa. Nulla di incredibile potrebb'essere che l'artigianato dell'ornamentazione fosse sempre sovrastruttura aggiunta, applicata a posteriori quale mero abito scenografico estraneo alla materia costitutiva degli oggetti edilizi.

Ed invece no; non fu affatto questo il significato della collaborazione che gli artigiani lombardi e ticinesi diedero all'architettura, quando non divenissero, come ad esempio Borromini ed altre personalità d'eccezione, loro stessi autori delle più valide opere d'arte architettonica.

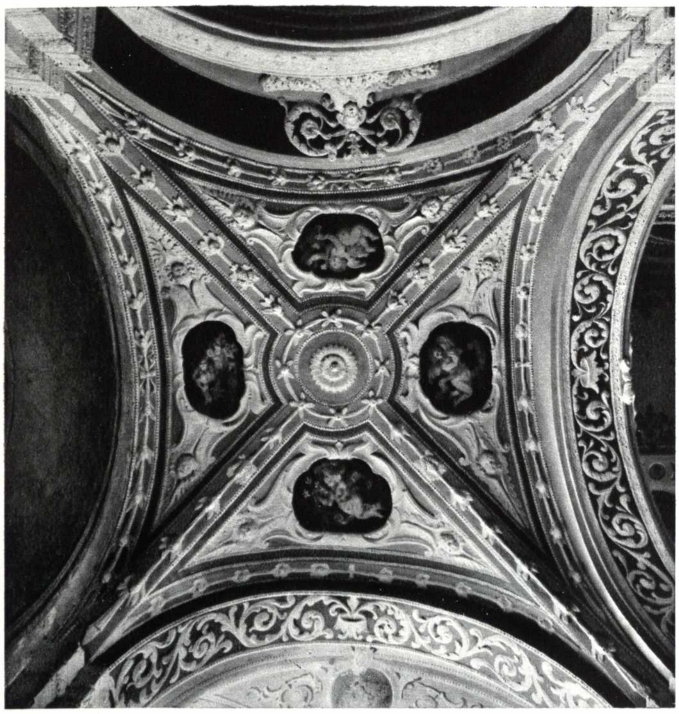
Il contributo collaborativo di Bernardo Falconi, di Bernardo Paleari, di Bernardino Quadri, di Isidoro Bianchi, di Alessandro Casella, di Antonio e Francesco Avanzini, di Carlo Plura e di innumeri altri, fu intreccio di alto livello delle varie personalità portanti ognuna una specifica specializzazione entro la sfera della personalità addetta alla orchestrazione generale d'insieme.

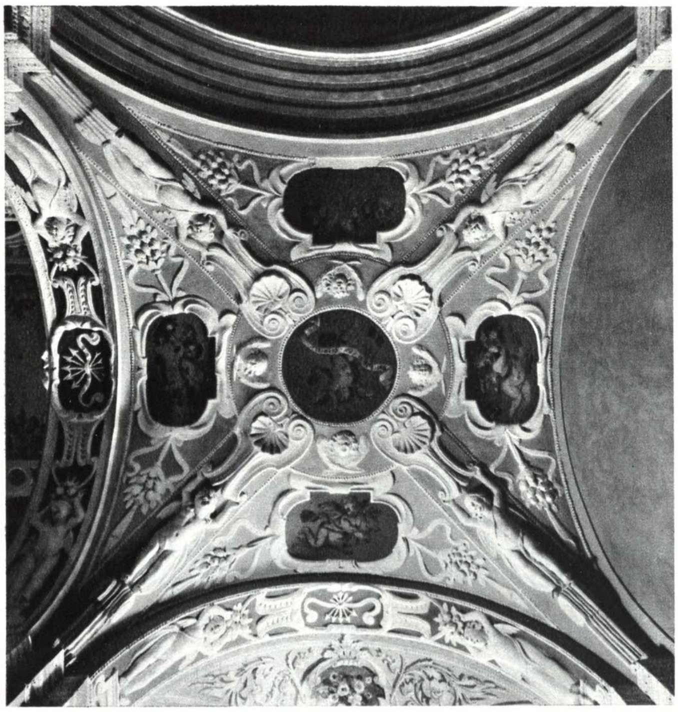
L'argomento meriterebbe di venire scientificamente approfondito procurandosi materiale abbondante e classificandolo con metodo paziente. Ciò sarebbe importante tanto come indagine di valori nel dettaglio, nel quale il mestiere fa sentire più facilmente i propri slanci d'entusiasmo creativo balenanti extemporaneamente, quanto come ricerca sistematica di geografia generale dell'arte attraverso i vari generi di produzione e travalicando i confini politici degli stati artificiosamente collocati e per nostra fortuna scarsamente deformativi dei più grandiosi fenomeni d'acculturazione sotto la spinta dell'indole umana di valore eterno.

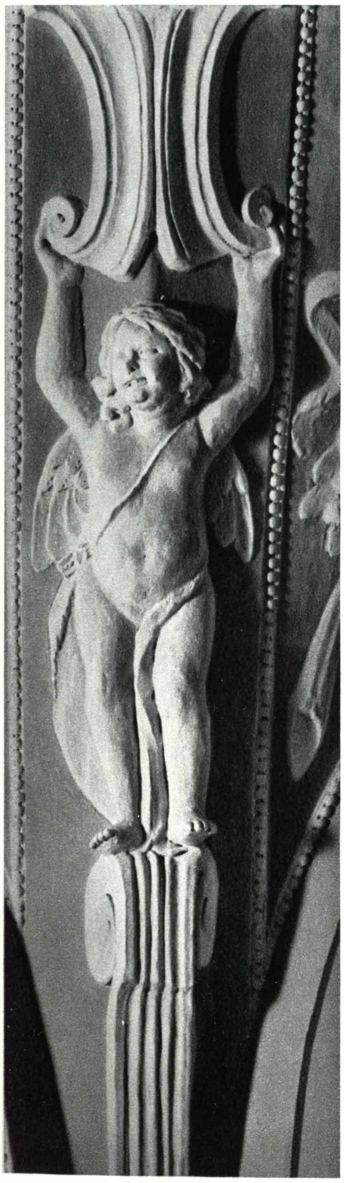
Nella prima accezione ci si troverebbero tra le mani illuminanti episodi. Per esempio, si potrebbe quindi capire perché il critico ha potuto dire d'un frammento di colossale «erma» proveniente dal parco castellamontiano di Venaria (V, 6; fig. 1) che la soluzione formale è riuscita ad essere «assai libera, geniale nel sopraffare quasi completamente l'elemento figurativo nel decorativo» (Mallé). In altre parole chiaramente emerge dal pezzo di marmo che l'artista ha saputo sollevare dalla significazione didattica di quel contenuto anatomico ch'ignoriamo l'opera d'arte ad essere plasticamente tanto sostenuta e sintetica da potere apparire come assoluto mero valore astratto, pure non essendolo nelle premesse della tematica rigorosamente contenutistica di Emanuele Tesauro. L'intrecciarsi delle qualità personali di Amedeo Castellamonte, architetto orchestratore, e di Bernardo Falconi scultore ornamentale nel ruolo di collaboratore orchestrale, è perciò comprovato nel lacerto qualsiasi d'una grande opera urbanistica realizzata in tale felice miracoloso stato d'animo (IV, 1).

Per contro, nell'accezione generalizzante della maniera del mestiere ornamentale che invade tutta l'Europa ed anche le Americhe, unificando in unica infinita perimetrazione una

7

8


9


10


componente del fare arte, sarebbe utile inseguire ogni genere artigianale e controllare ove accende la luce della genialità che si conferma nella totalità dell'immagine architettonica.

Qua e là lungo la Stura di Lanzo si trovano dei prodotti ornamentali del tipo delle cosiddette «scagliole colorate» o «scagliole policrome», strati d'intonaco gessoso dipinti con tecnica analoga a quella dell'encausto ed intenzionalmente imitanti delle tarsie e dei mosaici.

Non si deve ignorare che molto in voga in tutto il continente furono i «pavés» di pietre dure e di marmi, come i celebri prodotti dell'«Opificio delle Pietre Dure» fondato nel 1580 a Firenze dai Medici; ma che questi erano troppo cari ed inaccessibili alla clientela corrente della nobiltà secolare e clericale; perciò la copia tinteggiata artificialmente non poteva non ottenere più vasto sviluppo di richieste e di produzione. Le andavano a fare in sito, sugli elementi architettonici che richiedevano al mestiere di contribuire alla formazione di un'immagine suntuosa e atmosfericamente calda e colorata.

La scagliola policroma che mostro (V, 6; fig. 2) trovasi nell'oratorio del Santo Sudario in Ciriè. Avanti al palliotto d'altare si possono evidentemente continuare a fare le considerazioni generali sull'artigianato più nobile che scavalca i confini tra Lombardia e Piemonte. Le constatabili uniformi caratteristiche di tale genere artistico nella Pianura Padana occidentale, sono le stesse che compaiono nei modelli accettati come invarianti internazionali dello stile barocco sia esso romano o lombardo, francese o spagnolo.

Sotto questa particolare angolazione estetica il Ducato sabaudo e lo Stato di Lombardia sono come due province di più vasto impero artistico entro il quale non esista impedimento alcuno alla circolazione liberissima degli artisti di ceppo comasco e luganese. Questi erano dappertutto, operosi a Roma, a Madrid, a Parigi, nelle Fiandre, nei Paesi Bassi e nella Baviera. Sarebbero stati, collegialmente considerandoli, una invariante empirica di invidiabile comodità per una indagine sperimentale nell'ambito del gusto barocco quale linguaggio internazionale.

Il basso costo delle scagliole policrome facilitava in giro per il mondo una gran festa accessibile a masse enormi di fruitori; come i fuochi d'artificio, i quali anche, proprio nel Sei e Settecento, ebbero fortunate elaborazioni stilistiche, sempre auspice la mitologia di tipo tesauriano ed arcadico.

Questi prodotti così maneggevoli, contribuivano a dinamicizzare l'atmosfera ambientale ed a renderla «colorata» nella autentica accezione estetica congeniale con il luminismo e con l'impressionismo del barocco e dell'imminente rococò. Essi erano, con la loro intrinseca piacevolezza, una gioia per l'occhio: muovevano non solo la vista fisiologica, bensì anche tutto l'apparato sensorio e psicologico sino a risuonare nella sfera della cultura più elevata intellettualmente. Essi servivano per quella ch'io chiamo la «visibilità integrale» a correzione della esausta «pura visibilità», la quale ebbe il suo momento felice d'attualità ed ora non più.

Nel quadro della liturgia cattolica postridentina, trionfalistica, quel carattere ornato s'addiceva ottimamente agli altari; tanto più che la mensa dell'altare andava integrata da un fondale con essa connesso per la posa di candelieri, di vasi da fiori e del tabernacolo.

Nella castellamontiana chiesa del Santo Sudario, avanti alla quale, sia detto per inciso, stanno delle interessanti case del colorato e festoso tessuto gotico di Ciriè (II, 1), non solamente la parte frontale della mensa era stata incrostata di scagliola policroma ed ornata, bensì anche la triplice gradonatura dell'attico mensoliforme risuonava della stessa decorazione estratta dalla medesima materia. Al centro del palliotto, il sacro lenzuolo motivava il culto ricordato della Sindone (III, 2) tuttavia visto con visione secentesca.

Sta appena da pochi anni sviluppandosi una letteratura in proposito di scagliola, specialmente a cura degli studiosi lombardi, che ne tastano coi polpastrelli in Sant'Antonio di Milano, nelle chiese di Como ed altrove, facendo già i nomi degli artefici quasi tutti vallintelvesi, come Pietro Solari, o vallombrosiani, come Belloni e Hugford.

Analogo discorso potrebbe condursi sulla traccia del genere artigianale dell'intarsio di radica lignea, che sappiamo aver dati frutti così qualificati in Piemonte con Pietro Piffetti.

In uno degli edifici collocati alla più elevata altitudine delle Valli di Lanzo, nel santuario della Madonna di Groscavallo sopra Forno Alpi Graie (VI, 4), si ha un bell'esemplare d'intarsio, decisamente innervato nella struttura architettonica dell'altar maggiore (V, 6; figg. 3 e 4). Una annunciata pubblicazione di Giovanni Donna d'Oldenico lo dà al pittore ed intarsiatore Prinotto (VI, 4; fig. 3).

L'intarsio assomiglia molto alla tarsia. Ricorda perciò splendidi motivi geometrici e floreali, con accordi tonali della policromia dei marmi, nell'altar maggiore di San Lorenzo a Torino, con evidente risonanza nel gioco dei compassi delle planimetrie guariniane stesse.

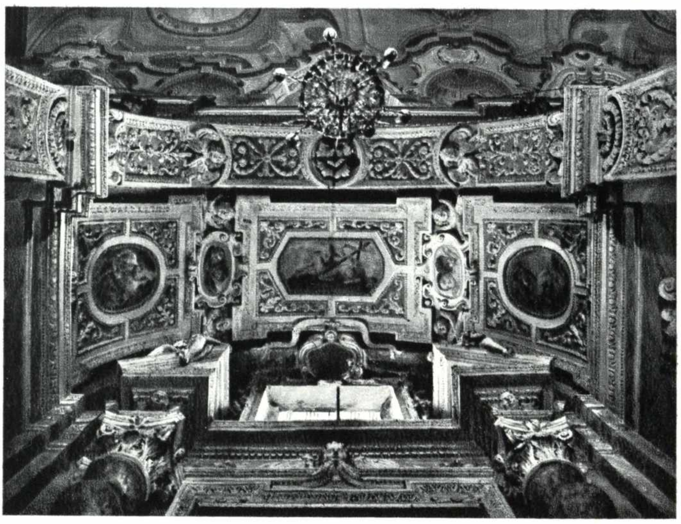
Nell'angolazione critica dell'argomentazione in atto si potrebbero dunque fare rientrare in essa le composizioni ornamentali a stucco miscelate con pitture ad affresco, fatte direttamente dei riquadri lasciati liberi del muro, o con pitture su tela, fatte sul cavalletto ma con telai e cornici pensate per inserirsi esatte esatte nella ambientazione fastosa dell'incorniciatura a bassorilievo di gesso. Stucco e pittura si integrano meravigliosamente quasi sempre, anche dove la mano dell'architetto si fa meno presente. La vivacità e lo smalto delle tinte, intessendo un ritmo d'emozioni visive e tattili fa sì che quella pellicola ornamentale di cui dicevo all'inizio sostenga il registro dell'arte richiesto in tanta abbondanza e diffusione dalla liturgia cattolica, sempre meno condizionata dalla critica iconoclastica della riforma luterana e valdese.

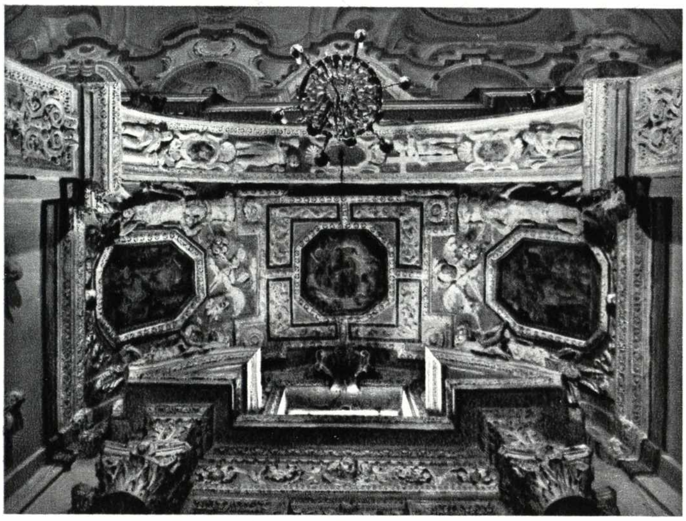
Mi compiacqui incontrare stuccatori e pittori della équipe di Venaria a Front, ch'era zona d'infeudazione a Filippo di San Martino e d'Agliè, gran personaggio nella scia di Madama Reale. Il quadro (V, 6; fig. 13) incastonato entro la cappella, fra altri soggettini pittorici, è di Bartolomeo Garavoglia. S'è certi di tale paternità pittorica perché nella prima cappella a sinistra della parrocchiale di Front il quadro con i santi Filippo Neri, Pietro e Geltrude è firmato e datato 1670. Pure datata 1670, ma non firmata, è la molto affine pala con la Madonna del Carmine e le sante Apollonia e Lucia (stata in altra cappella ed ora rimossa e collocata in sagrestia [V, 6; fig. 5]). Bartolomeo lo abbiamo incontrato a Venaria (IV, 2) ed all'Eremo di Lanzo (V, 5), lo vediamo qui vicino a Crescentino (era nativo di Livorno Ferraris) ed a Torino nel Corpus Domini.

In alcuni quadri Bartolomeo Garavoglia sembra avere ascoltato, oltre che i soliti insegnamenti dei romani e bolognesi carracceschi della corte torinese, anche la severa lezione di realisti lombardi, quale Daniele Crespi.

Nelle pagine 236 e 237:
V, 6; figg. 5 ÷ 10.
Ornamentazioni pittoriche ed a stucco di cappelle nella parrocchiale di Front. Il quadro ora è in sagrestia ed è attribuibile a Bartolomeo Garavoglia, essendo datato 1670 (V, 6; fig. 13).

V, 6; figg. 11 e 12.
Gli stucchi della parte alta di due cappelle nella parrocchiale di San Maurizio Canavese (VII, 3).


11


12

V, 6; fig. 13.
Stucchi e composizioni pittoriche in una cappella della parrocchiale di Front: il quadro è firmato da Bartolomeo Garavoglia nel 1670.

Nella pagina seguente:
V, 6; figg. 14 ÷ 16.
Confessionale di stile valtellinese nella parrocchiale di Borgaro (sec. XVII); confessionale di gusto veneziano nella cappella della cascina Durando a Malanghero (sec. XVIII); reliquiario sull'altar maggiore a Borgaro (sec. XVIII).

La sua opera è legata, quasi in ideale staffetta, con i pittori genovesi Guidobono, orchestrati dal maggiore d'essi detto il «Prete Savonese», perché anche questi lavoravano integrati ai quadraturisti stuccatori per fare soffitti e pareti incrostate di materia preziosa nell'ultimo quarto del Seicento e nei primi lustri del Settecento.

Lo stucco fatto parlare senza l'aiuto pittorico, come abbiamo visto con gli Avanzini all'Eremo di Lanzo, conduce ad un severo astrattismo quadraturista difficile da portare in porto come arte valida; e ciò solo artisti del polso di Francesco Lanfranchi poterono realizzare. Lo stucco integrato dalle mestiche ad olio dei quadri, inglobati e diffusi come medaglioni, è invece più facile da mettere in atto laddove occorra un effetto da parata per una liturgia da routine in zona periferica e provincialotta. Si tratta di lavoro burocratico.

Troviamo un po' dappertutto questo genere misto di stucchi e olii. Ricordo così di sfuggita (rammaricandomi che non abbia tempo d'avviare ricerche archivistiche e filologiche comparate su tale massa enorme di materiale importante) oltre ad altri soffitti in S. Maurizio (V, 6; figg. 6 ÷ 10), le due cappelle a destra della parrocchiale di San Maurizio (V, 6; figg. 11 e 12). Rammento inoltre i due altari laterali della chiesetta dell'Assunta a Lanzo (V, 3; figg. 3 e 4).

Forse verranno presto fuori i nomi delle compagnie d'artisti incontrati al Valentino, alla Venaria ed a Ciriè nel palazzo Doria (IV, 3), plasticatori e pittori ticinesi e comaschi del Seicento.

Ma l'accoppiamento stucchi-olii diverrà un discorso del tutto piemontese, librato tra quello veneto e quello parigino, all'epoca del settecentesco rococò di Benedetto Alfieri, allorché lo stucco verrà vestito di foglia aurea o argentea.

Il nuovo accoppiamento rococò (stucco dorato e quadro ad olio) darà sostanza all'immagine dello spazio. Architetti ed artigiani saranno ineluttabilmente associati nell'invenzione più autentica.

Nella non lontana celebrazione bicentenaria della morte di Benedetto Alfieri sono stati riesaminati i motivi del successo e dell'insuccesso, dell'attualità e dell'inattualità di quel grande artista orchestratore di maestranze abilissime e partecipi.

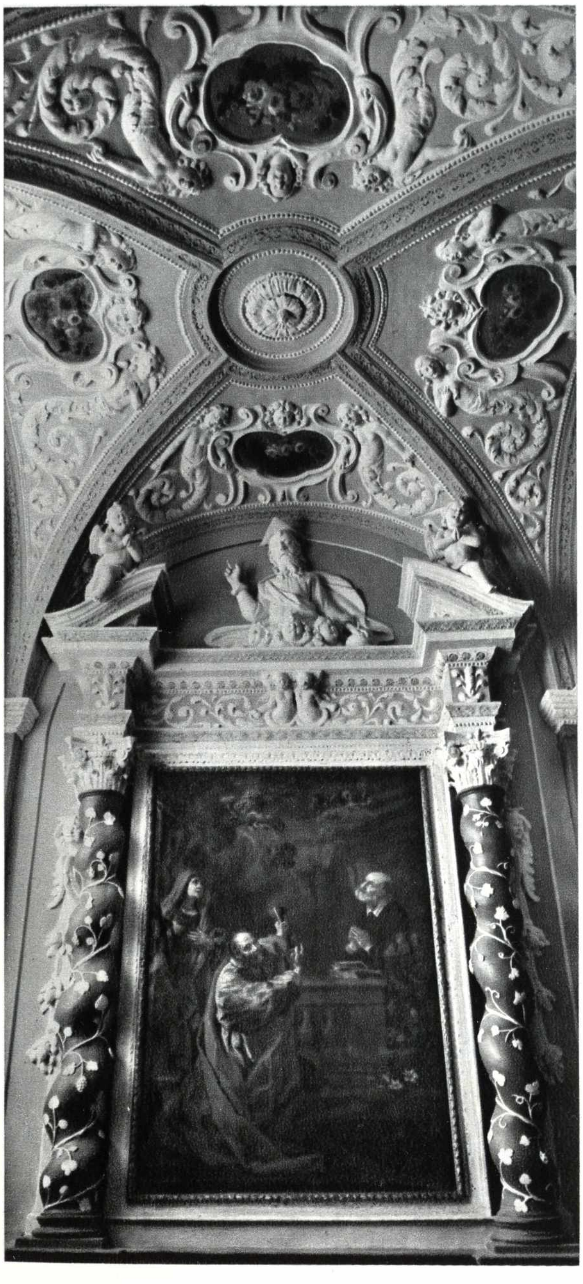
La condizione dell'alta tensione stilistica raggiunta era l'esistenza di quel substrato artigiano che veicolava segni barocchi di linguaggio modernamente non più antiquariale, poiché aveva finalmente realizzato il «continuum» urbanistica-architettura-arredamento. Con quel metro estetico l'inevitabile spunto della materia ricca e scintillante, che il moralismo artistico attuale condanna, equivaleva in validità formale agli spunti d'una materia povera e dimessa, soppiantata in ossequio alla puntualità storica. Nell'immagine architettonica non fa gerarchia la sontuosità e la rozzezza della materia che si usa: fa invece più alto valore il modo spirituale con cui la materialità reale viene trasmutata in spiritualità strutturale della poesia.

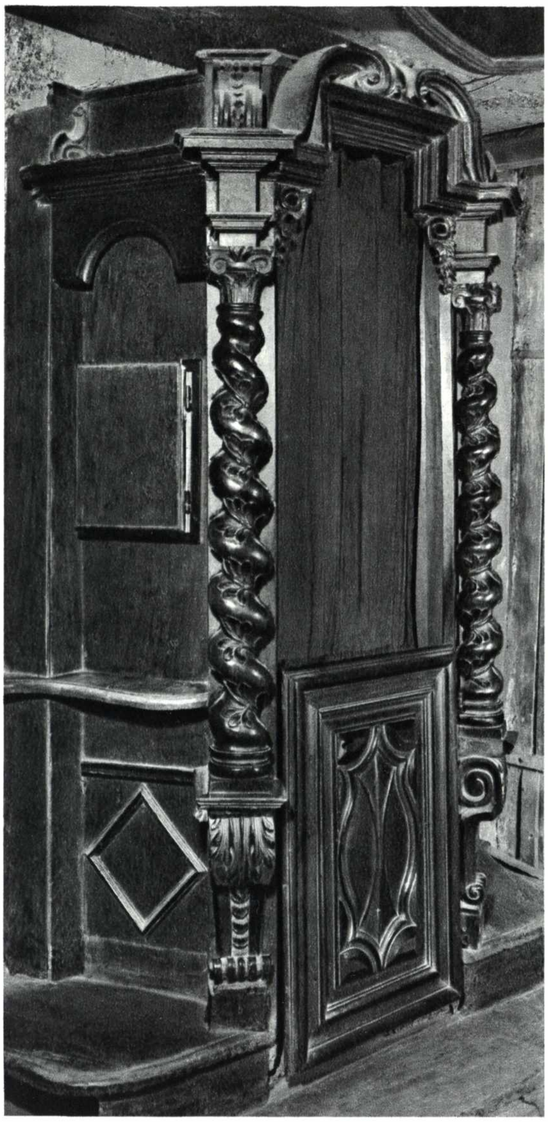
La riabilitazione critica di tale sostanza cristallina e scintillante, quale una delle tante materie accettabili di cui l'architetto ha il diritto di servirsi in liberissima scelta (dacché in arte conta la forma di quel sentimento per quella qualsiasi materia che serve all'uopo), può avvenire nell'attuale momento teorico; perché l'esemplificazione pratica conduce a rintracciare in quel mezzo continuo (urbanistica-architettura-arredamento) la componente sociale di un meraviglioso mestiere artigianale.

Più facile a leggersi è il segno linguistico delle strutture portanti cui si affida la funzione di sostegno tra i vocaboli della sodezza vitruviana apparente ch'è implicito nella sintesi finale architettonica. Meno corrente invece è la lettura di quei segni che si disancorano apparentemente da infrastrutture tecniche per simularne altre, peraltro necessarie al raziocinio ed al sentimento racchiusi in alcuni temi astratti dell'architettura.

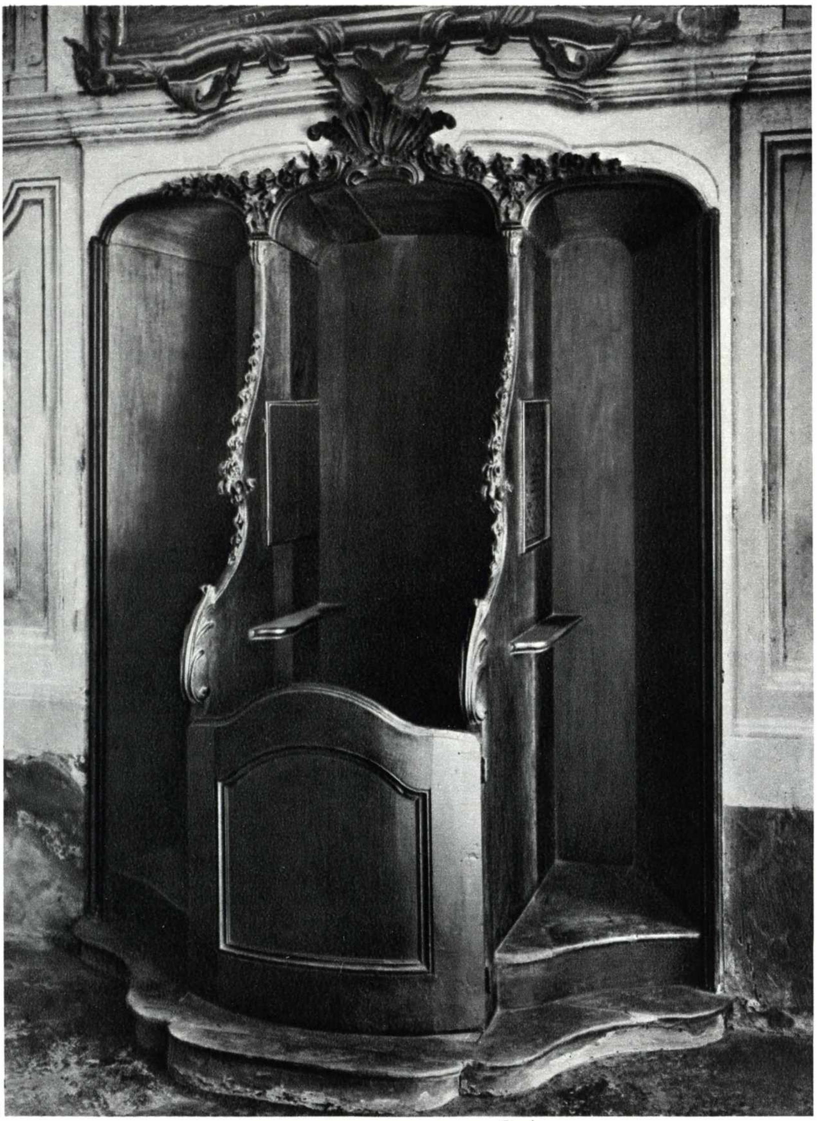
Fra tali astrusi segni vanno segnalati tutti quei virtuosismi manuali e tecnici che l'artigiano estrae dal proprio mestiere come suoni d'una melodia euforica, essendo l'eco che anima le cose più intimamente amate. Per il minusiere secentesco può essere un certo modo di avvolgere con la spirale d'un tralcio di rosa la vite d'una colonnina tortile valtellinese ricavata con regolato maneggio del tornio

13





14



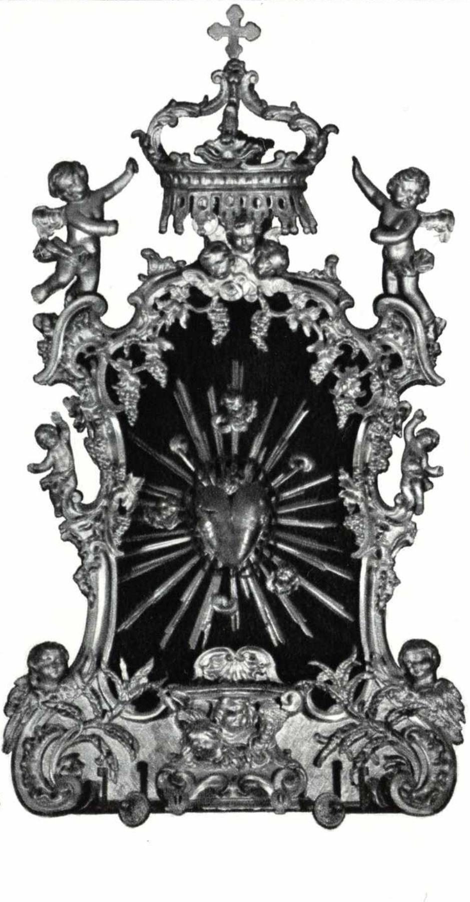
15

(V, 6; fig. 14); per il minusiere settecentesco può essere il connubio del ramoscello di rosa con foglie di palma e con conchiglie marine a ricoprire la freddezza dei tracciati di volute che fanno da sponde ad un sedile (V, 6; fig. 15); come nel confessionale di Borgaro (VII, 3) o come nel confessionale della cappella Durando di Villa presso San Maurizio (VII, 2).

Non sono particolari veristici d'una realtà scientifica, bensì pretesti per gettare un brillo, un serpentiniforme filetto bianco incandescente entro un effetto luministico oppure in un impressionistico uscire dall'ombra d'una forma parlante.

Il codice nervoso del linguaggio di minusieri e indoratori del rococò alfieriano, seguìto ancora in epoca neoclassista da Birago di Borgaro, esplode liricamente nelle zone alte degli altari maggiori, ove tabernacoli e reliquiari dovevano concentrare il massimo dell'effetto di luce fisica e di fuoco spirituale (V, 6; fig. 16), con lo stesso animo dei furori estetici dei fratelli Aasam a Monaco.

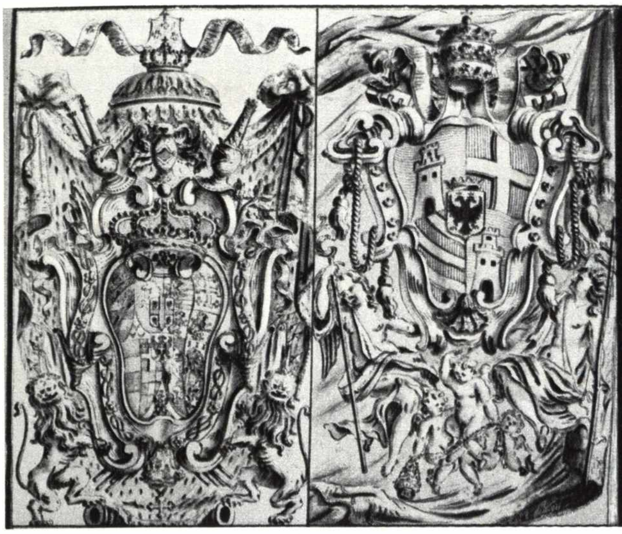
Il virtuosismo materiale degli artigiani non suole contare per la critica: e non è giusto. Tuttavia piacerebbe che si istituisse una inchiesta per sapere i nomi di questi ignoti artigiani. Pochi di questi protagonisti trascurati sono usciti dal silenzio degli archivi lanzesi e bassocanavesani: occorre incentivare indagini dirette in tale direzione. Non sarà inutile fatica.



16

PARTE SESTA

TRIONFALISMO E PIETISMO ROCOCÒ NEL DIALOGO DELL'ARISTOCRAZIA COL BORGO



Dalla suntuosità alla essenzialità luminosa di Filippo Juvarra, in Venaria come prova per Stupinigi. VI, 1

Se è esistito un artista rococò che abbia espresso il meglio del trionfalismo italiano settecentesco, questi è Filippo Juvarra, il messinese reclutato da Vittorio Amedeo II per il regno piemontese e poi da Filippo VI per l'impero spagnolo. Fa da emulo, nel grande panorama europeo, con i migliori architetti boemi ed austriaci, quali Aasan, Neumann, Hildebrandt e Dientzenhofen. Può essere considerato un caposcuola di fondamentale grandezza.

In Italia, Luigi Vanvitelli intendeva competergli, ma non lo raggiunse nel volo del primato plastico figurativo.

Vittorio Amedeo II di Savoia intuì ch'era l'uomo che gli poteva tributare l'omaggio dell'arte nel trionfale ingresso tra i Monarchi europei d'effettivo rango regio avendo finalmente acquisito la corona di Sardegna dopo quella effimera di Sicilia.

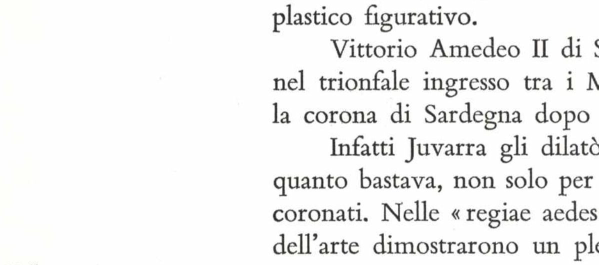
Infatti Juvarra gli dilatò visivamente il trono, le regge, le città ed i paesaggi; ingranditi di quanto bastava, non solo per distinguersi dai comuni mortali, bensì anche tra i più potenti colleghi coronati. Nelle «regiae aedes» trascinò anche schiere innumeri di fervorosi artigiani che, nei segni dell'arte dimostrarono un plebiscitario consenso ai programmi di primato dello stato piemontese.

Stupinigi costituisce quel gioiello di reggia particolarmente specializzata agli incontri diplomatici internazionali che molte capitali europee invidiarono al Regno di Sardegna e nei quali gli ambasciatori potevano assistere alla fabbrile vibrazione degli artigiani, riverbero della patriottica tensione dei soldati.

Ebbene la Palazzina di Caccia di Stupinigi ebbe la sua prova generale quale tipologia architettonica e quale impianto urbanistico in Venaria Reale, allorché il Messinese cercava di rimanipolare le forme castellamontiane, barocelliane e garoviane (IV, 2; figg. 16 e 17 e VI, 1; figg. 2 e 3) per adattarle alle esigenze trionfalistiche dello stato in cui era immigrato e si era naturalizzato.

Qui provò il gusto rococò: la geometria idonea ed i segni coloristici soprattutto più adatti ed efficienti. Segni che oggi valutiamo positivamente, dacché ormai sono lontani i tempi nei quali i termini di barocco e di rococò erano considerati categorie classificatorie spregiative e declassatorie.

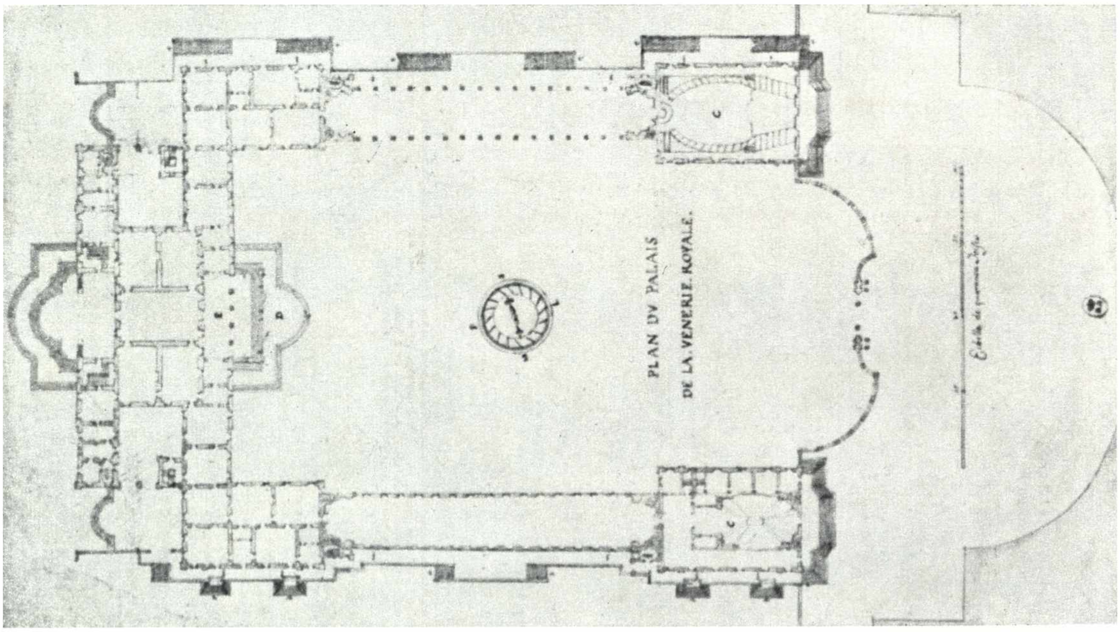
Nella testata:
VI, 1; fig. 1.
Gli stemmi degli Stati Sardo e Pontificio abbinati nel trattato di Bernardo Vittone del 1760.



VI, 1; fig. 2.
La facciata del castello di Venaria secondo la proposta di Michelangelo Garove (VI, 1; fig. 3), ampliante la Reggia di Diana (IV, 2; fig. 16 ÷ 20). (Cabinet des Estampes, Paris).

Se artisti barocchi del Seicento piemontese quali Ascanio Vittozzi e Guarino Guarini, ormai sono abilitati al grande magisterio nella grande storia dell'arte quanto e forse più di tanti altri dei periodi rinascimentale e neoclassico, nondimeno artisti rococò del Settecento sono considerati a livello artistico positivo: tanto Juvarra quanto i piemontesi a lui connessi Vittone e Alfieri.

«Rococò» significa l'arte del Settecento, la quale è lungi dall'essere depauperamento, riduzione o leziosaggine del barocco (donde l'errato termine critico di «barocchetto» che significa altro gruppo di concetti critici, quelli veramente negativi).



VI, 1; fig. 3.
Proposta progettuale di Michelangelo Garove (VI, 1; fig. 2) per l'ampliamento della Reggia di Diana sino a contattare con l'esedra terminale dell'aggregato urbano (Cabinet des Estampes, Paris).

Il Settecento raccoglie i suggerimenti al dinamico ed al transitorio del segno barocco del Seicento portandolo alle ultime conseguenze, immettendoli nel proprio segno, che è segno rococò.

Si assiste in quel secolo XVIII ad una continua invenzione repertoriale da parte degli architetti, fatto da élites, accettata quale prensile dato di mestiere e di espressione, accolto dalle maestranze « con l'aperta convinzione, robusta e generosa, e con la carica propria d'una coscienza collettiva al lavoro » messa in evidenza specialmente da Andreina Griseri quale comprovante fatto popolare.

Veramente arte aristocratica e veramente arte popolare crescono concretamente sulle piazze; arte non snobistica, bensì arte concreta.

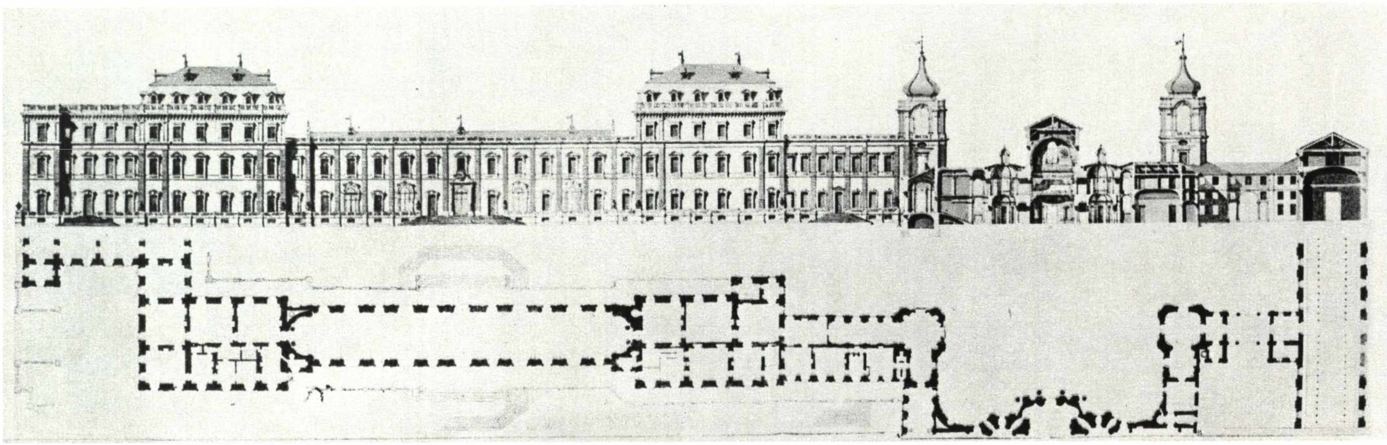
Il « coquillage », cioè l'elisir dell'ornamentazione a base di conchiglie, toglie la conchiglia dal museo dei pretesti decorativi senza tempo e li colloca nella evoluzione storica come indicazione poetica puntuale d'una esigenza di evidenziare il fermento della materia e della tecnica che mira all'impressione pittorica cangiante come gli umori dell'uomo. La conchiglia sul paramento laterizio, trasforma il rosso del mattone in incandescente e talora diafana materia incorporea. La conchiglia sulla mestica a base di scagliola, gesso morto, diventa « il bianco degli stucchi, quasi brivido metafisico », struttura della luce coloristica.

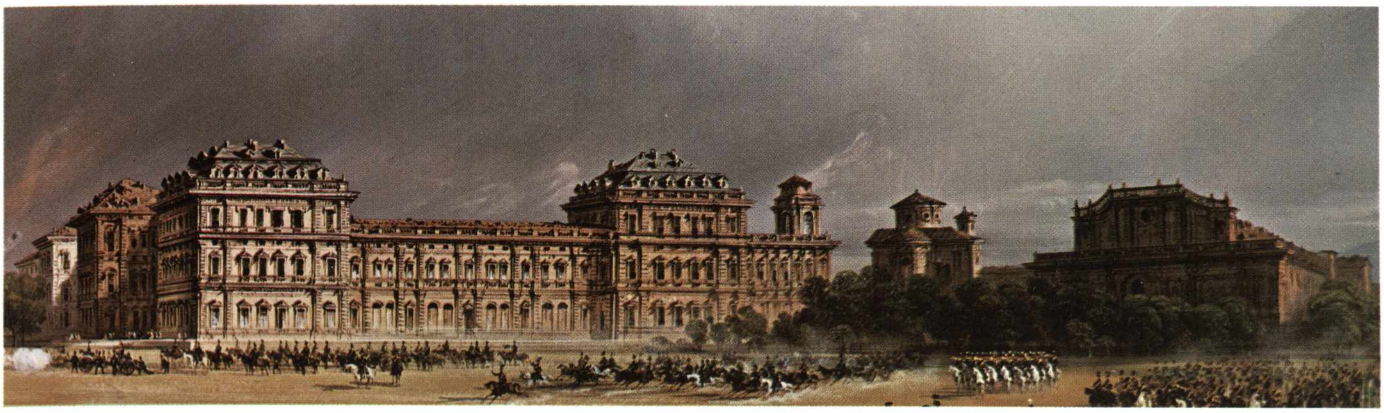
Dal brillo « luministico » di Guarini si passa al tocco luminoso « preimpressionistico » di Juvarra di Vittone e di Alfieri, ch'è il corrispondente del tocco pittorico forse più noto di Giambattista Tiepolo e di Francesco Guardi. In Torino il più elevato livello del luminismo secentesco architettonico è nella cappella della Sindone, nel Collegio dei Nobili ed in Palazzo Carignano.

Durante il Settecento l'apice del preimpressionismo architettonico sarà in Venaria ed in Stupinigi, e nella chiesa del Carmine.

Juvarra, giunto in Piemonte, nella sede venatoria sulla Ceronda, fa i primi esperimenti di traforatura dei muri perché la sorgente luminosa celeste passi all'interno in continue pulsazioni di effetti controluce, com'egli stesso diceva, colla « luce alla bernina » appresa sui più felici risultati di Lorenzo Bernini. Voleva forare con i raggi luminosi persino la cupola della chiesa di Venaria (VI, 1; fig. 11); ci lasciò effettuata solo la continua traforatura della volta nella « galleria grande » (VI, 1; figg. 16 e 20).

VI, 1; fig. 4.
L'ulteriore utilizzazione dell'ala meridionale del castello garoviano (VI, 1; figg. 2 e 3) a metà del Settecento, dopo gli interventi juvarriani. Permangono la « galleria grande » di Garove e la « chiesa di Sant'Uberto » di Juvarra; e compaiono due torri campanarie (Archivio di Stato, Torino).





VI, 1; fig. 5.
La consistenza delle costruzioni regie della Venaria viste da mezzogiorno a metà dell'Ottocento. Tempera di Carlo Bossoli (1857).

Il messinese provò la «luce alla bernina» nel 1706-1708, nella deliziosa cappelletta romana degli Antamori, in San Gerolamo della Carità (poco nota e male sistemata per farsi ammirare e gustare nel modo voluto dall'autore e che risulta dagli schizzi preparatori, d'impareggiabile valore pittorico). Sistematicamente qui a Venaria, Juvarra aggredisce interni ed esterni con un «furore ottico» di inaudita potenza. Sarà quella passionaria attività per accontentare il «genio dell'occhio» sul quale teoricamente, da buon sensista, Guarini insistette e Vittone da epigono del pre-woëllflinismo settecentesco insisterà (pubblicando postumo nel 1732 il testo di Guarino Guarini e, tra '60 e '66, i due trattati «Istruzioni elementari» e «Istruzioni diverse»). Innovatore è quel suo portare in un vano qualsiasi l'aria la luce e la vibrazione spaziale, quasi che un palpito pulsante renda tremula e vitale l'immagine.

Invero a Venaria il suo primo intervento fu quasi da stuccatore, nel '16-'18: il completamento della galleria grande entro l'edificio garoviano rimodellante il palazzo di Diana di Amedeo di Castellamonte.

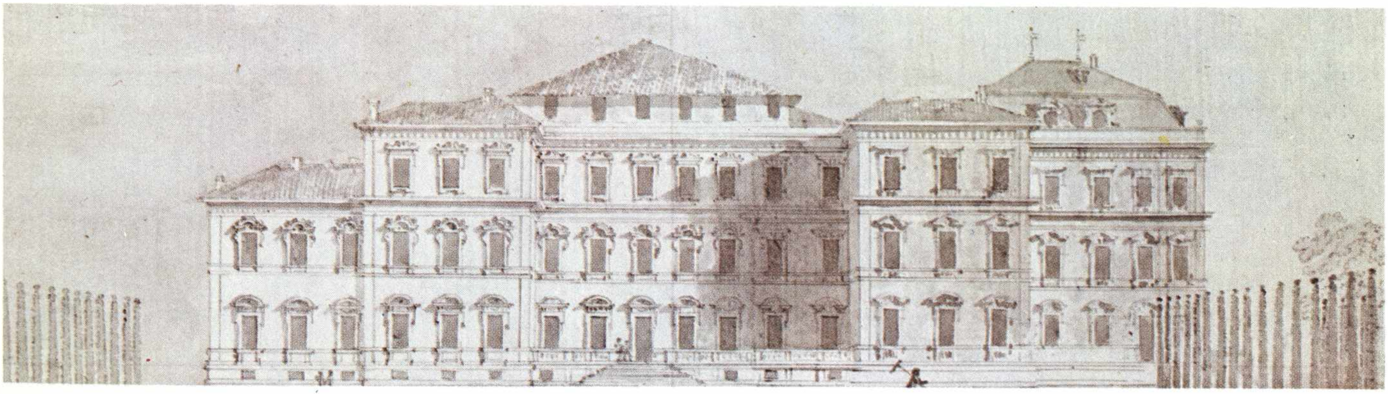
Tipico è anche quel suo primo modo di vivificare il muro fatto di mattoni e malta di calce: rigandone la superficie con il rigoroso disegno degli ordini primeggianti e degli ordini secondari interposti, confezionati con architravi ed archi e modanature piatte ma moltiplicative nell'accezione del manierismo barocco; zigzaggando le sezioni verticali ed orizzontali, cioè facendo sporgere od arretrando dei grandi comparti piani; ondulando sinusoidalmente le facciate e soprattutto gli attici; ed infine orlando i fastigi con balaustrate, entro le quali biancheggiano i marmi parcamente introtrodotti, ma in quantità bastante per rievocare sintonicamente quel brivido stilistico ch'è negli stucchi interiori. Anzi a questo proposito gli schizzi conservati nel Museo Civico e nella Biblioteca nazionale di Torino rendono un grosso ed utile servizio didattico, integrando l'insegnamento «arte del vedere» (come dicevano nel Settecento) oppure «saper vedere» (come hanno detto nel Novecento Marangoni e Zevi). Gli schizzi sono anticipi dell'immagine concreta definitiva (VI, 1; fig. 15).

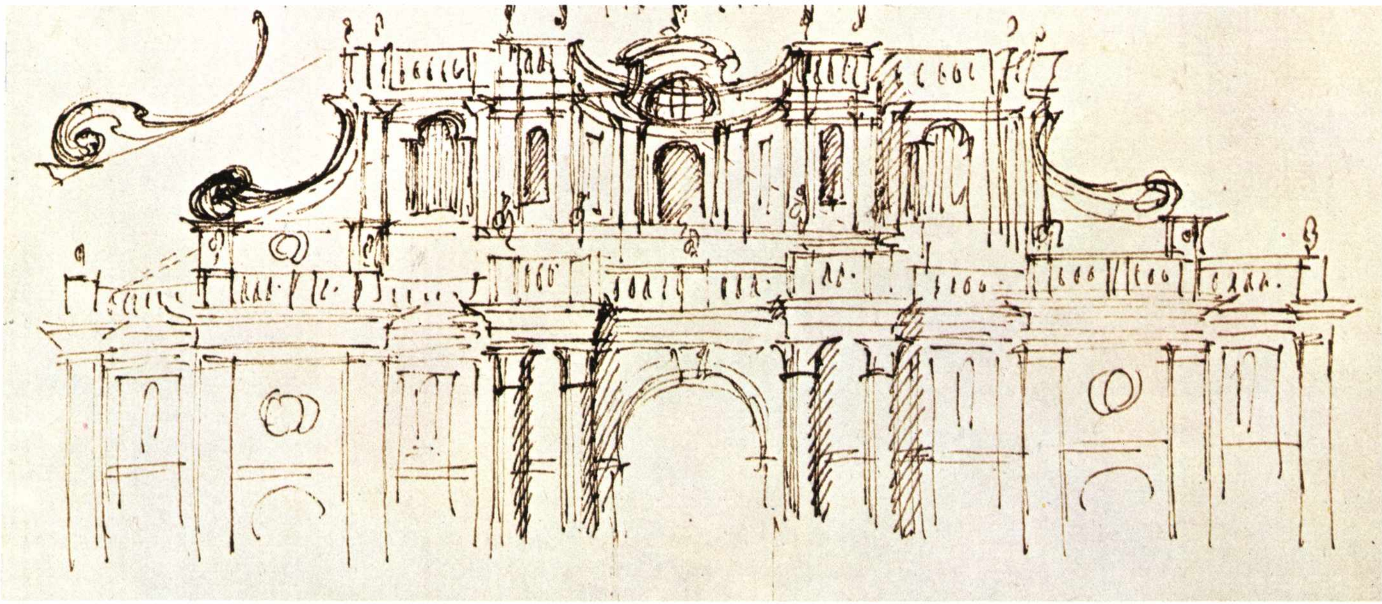
Parallelamente al completamento della galleria grande entro l'edificio garoviano, con l'aiuto dello stuccatore Soniano (1716-18), costrusse la chiesa col padiglione nuovo; dopo il 1722 fece la scuderia e la citroniera.

Il disegno nervoso, sempre caratteristico del maestro e fatto per non illudere nessuno d'impossibili effetti, mira alla ricerca entro gli occhi della propria mente d'una immagine rococò otticamente vibrante. Il connesso tratteggio, che talora s'infittisce tanto da convogliare sulla carta grumi d'inchiostro di china, intende eccitare quella invenzione formale che suscita nell'epidermide dei muri la pregnanza di capillare sanguigna sensualità coloristica (VI, 1; figg. 7 ÷ 11). Si tratta d'una qualità del colore che non è policromia bensì calda fosforescenza di materia monocroma.

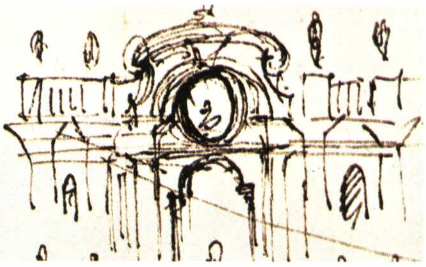
Ho più volte fatto notare che la grafia juvarriana rende l'effetto luminoso tale e quale quello dell'architettura costruita. Disegno dell'autore e fotografia del monumento offrono all'attonito

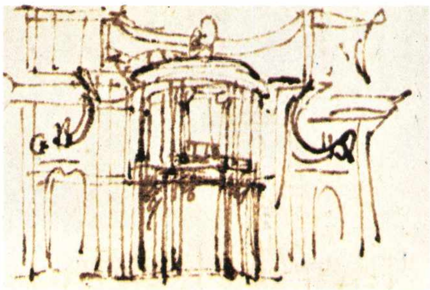
VI, 1; fig. 6.
Le facciate di ponente della Reggia di Diana castellamontiana e della aggiunta garoviana di mezzogiorno. Disegno acquerellato di Carlo Randoni (Biblioteca Reale, Torino).

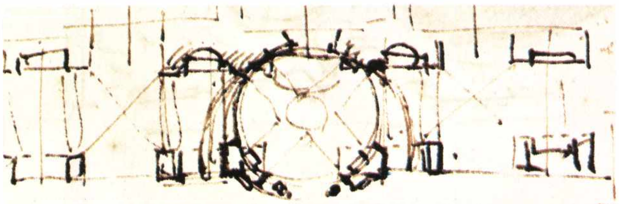




ammiratore lo stesso palpitante alito di vita, purché il fotografo e purché il restauratore non sbaglino mestiere.







Per quanto riguarda gli interni delle costruzioni il metodo non cambia essenza; mutano solamente gli strumenti materiali per il concepimento e per la realizzazione.

La traforatura della massa muraria è il più importante di quegli strumenti. Viene crivellato ogni elemento costruttivo per l'addietro tenuto dall'architettura classicistica come intangibile perché veicolo di flusso di forza e tangibile oggetto di attestazione della solidità.

Bizzarramente si forano le pareti continue, i maschi murari costolanti i muri, le lamine delle volte e delle cupole e persino le lastre incurvate dei pennacchi d'imposta che la tradizionale tecnica vorrebbe piena di materiale rinfiancante.

Uno degli schizzi della seconda idea progettuale mostra appunto quest'ultimo inaudito ardimento della finestratura entro il pennacchio (IV, 1; fig. 11). Idea purtroppo abbandonata nella realizzazione condotta in pratica.

La lunga vicenda gestativa del glorioso monumento piemontese, che la storia mondiale continua a studiare come si studiano le più alte conquiste dell'arte europea del Settecento, è stata messa in evidenza dalle meticolose indagini del tedesco Brinckmann, 1931 e 1936, e dell'americano Pommer, 1966.

Specialmente utile sarebbe la consultazione delle pagine dedicate a Venaria nel «Novum Theatrum Pedemontii», ma introvabile perché stampato a Dusseldorf in sole 200 copie; e comunque utilissima la lettura delle pagine sullo stesso castello, asciutte e scientifiche, del libro «Eighteent-Century Architecture in Piedmont». Pommer dedica a Venaria due capitoli: «a Venaria prima di Juvarra» e «Filippo Juvarra e la cappella di Venaria Reale».

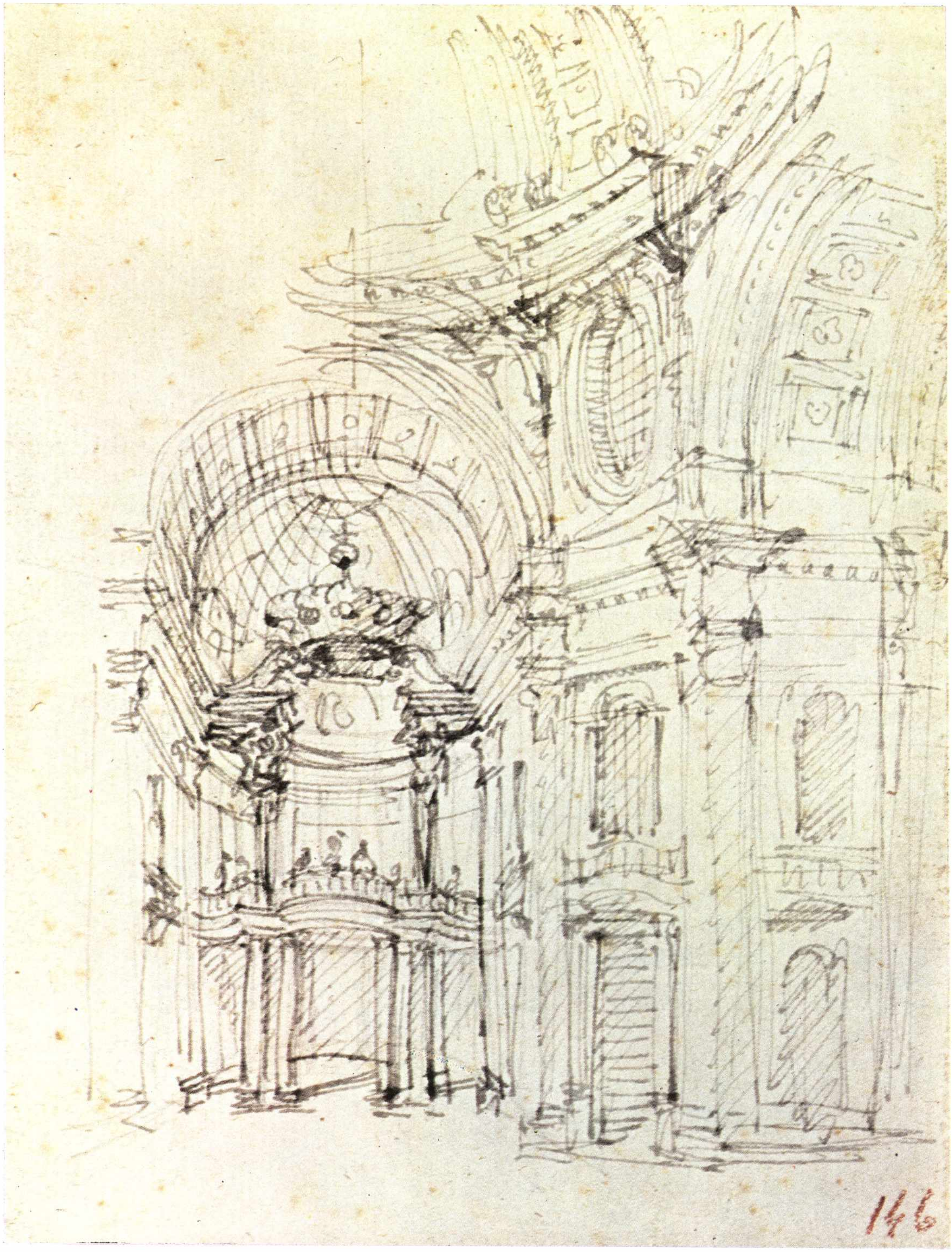
Credo che poco possa ulteriormente aggiungersi in proposito, se non setacciando le notizie in argomento seguendo un altro itinerario di studio: lo schema dell'indagine ricostruttiva filologico-congetturale nel quale ho lanciato l'Istituto d'Architettura Tecnica del Politecnico di Torino.

Come tutta la capitale è stata rilevata con grafia convenzionale ed unificata per rendere possibile una ricostruzione mentale delle tante e tante soluzioni in alternativa date in maniera esistenziale alle scelte edilizie e compendiate in «Forma urbana e architettura nella Torino barocca» (1968), così ho creduto utile estendere tale rilevamento anche per Venaria, che n'é una derivazione del tutto congeniale. Il popolino diceva: «chi vëd Turin e nen la Venaria, a ved la mare, ma ved nen la fia». Altrettanto che la madre, la figlia ha posseduto una sua elaborata e sofferta evoluzione, legata al fare disfare e rifare, al cucire scucire e ricucire d'ogni struttura tessitoria urbana.

Alla planimetria castellamontiana (IV, 2; fig. 42), la quale peraltro era stata in gran parte cancellazione del borgo medioevale di Altessano Superiore ed in minima quantità sviluppo di quel

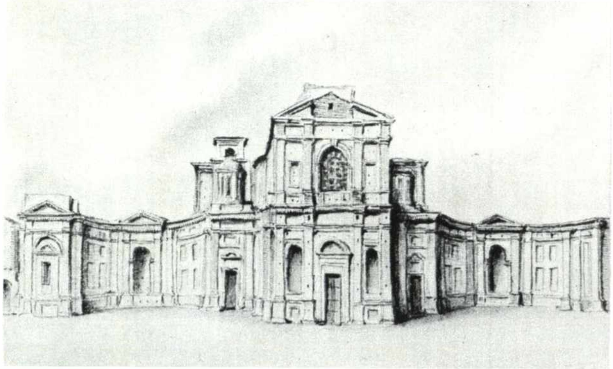
VI, 1; figg. 7 ÷ 10.
Schizzi preliminari per la facciata della scuderia del castello di Venaria, autografi di Filippo Juvarra (Musei Civici d'Arte Antica, Torino).

Nella pagina a fronte:
VI, 1; fig. 11.
Uno dei pensieri di Filippo Juvarra per l'interno di Sant'Uberto (Musei Civici d'Arte Antica, Torino).

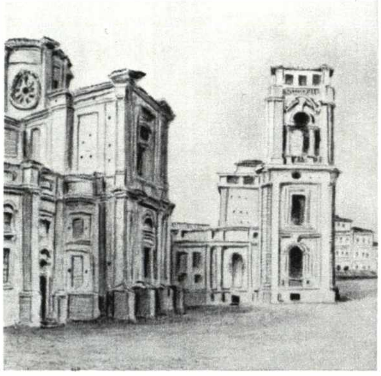


primitivo tessuto, va ora affiancata la mappa filologico congetturale disegnatami in Istituto per una ricerca C.N.R. (che ho diretta nel 1969-70) dal collaboratore Franco Mellano con consigli del mio assistente Secondino Coppo. Si pervenne alla complessiva mappa (VI, 1; fig. 23) rielaborando in laboratorio fotografie dei disegni sette-ottocenteschi dell'Archivio di Stato di Torino (VI, 1; figg. 24 ÷ 26) e da annotazioni dirette sulle architetture tuttora in piedi nella zona cittadina e nel castello.

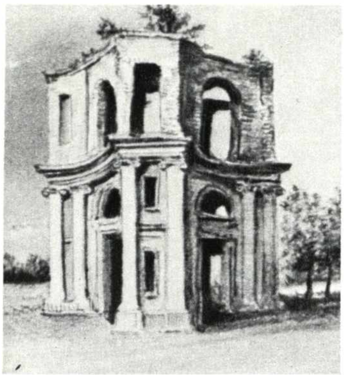
Chiaramente ne emerge: 1° che il tracciato castellamontiano non riescì a coprire tutta l'area programmata ed ancora diverse strade mantennero l'andamento sghembo e bislacco dell'aggregato urbano anteriore; 2° che all'epoca delle rimanipolazioni juvarriane (inizio secolo) ed alfieriane (metà secolo), che ampliava la Venaria sino alla Mandria (VII, 4), la pianta del borgo andava accorciandosi e cedendo ad una ampliazione della reggia e del piazzale antistante; 3° che dopo l'abbandono ottocentesco della sede venatoria non s'è fatto altro che incrementare le mutilazioni e facilitare le metastasi stilistiche, col risultato d'un declassamento pauroso ed incomprensibile.



12



13



14

VI, 1; figg. 12 ÷ 14. Annotate da C. Rovere, tra il 1850 ed il 1853, la situazione del sagrato di Sant'Uberto e di un padiglione triangolare nel parco del castello di Venaria (Deputazione di Storia Patria, Torino).

Filippo Juvarra e Benedetto Alfieri furono, a modo loro, fedeli al programma di Amedeo di Castellamonte ed ai ritocchi di Michelangelo Garove (VI, 1; figg. 2 e 3). I successori, anonimi, di tale fedeltà non ebbero né intelligenza né predisposizione.

Eliminando il terminale ad esedra semiellittica di ponente alla strada maestra, Juvarra sembra aver avuto rispetto del borgo. In un certo qual senso si trattava d'una valorizzazione non solo del carattere di urbanistica disciplinata ed un po' casermesca, ma anche della realizzazione d'una meglio dimensionata articolazione a cerniera del vecchio impianto con l'imponente complesso architettonico aggiunto per il nuovo comodo regio della corte.

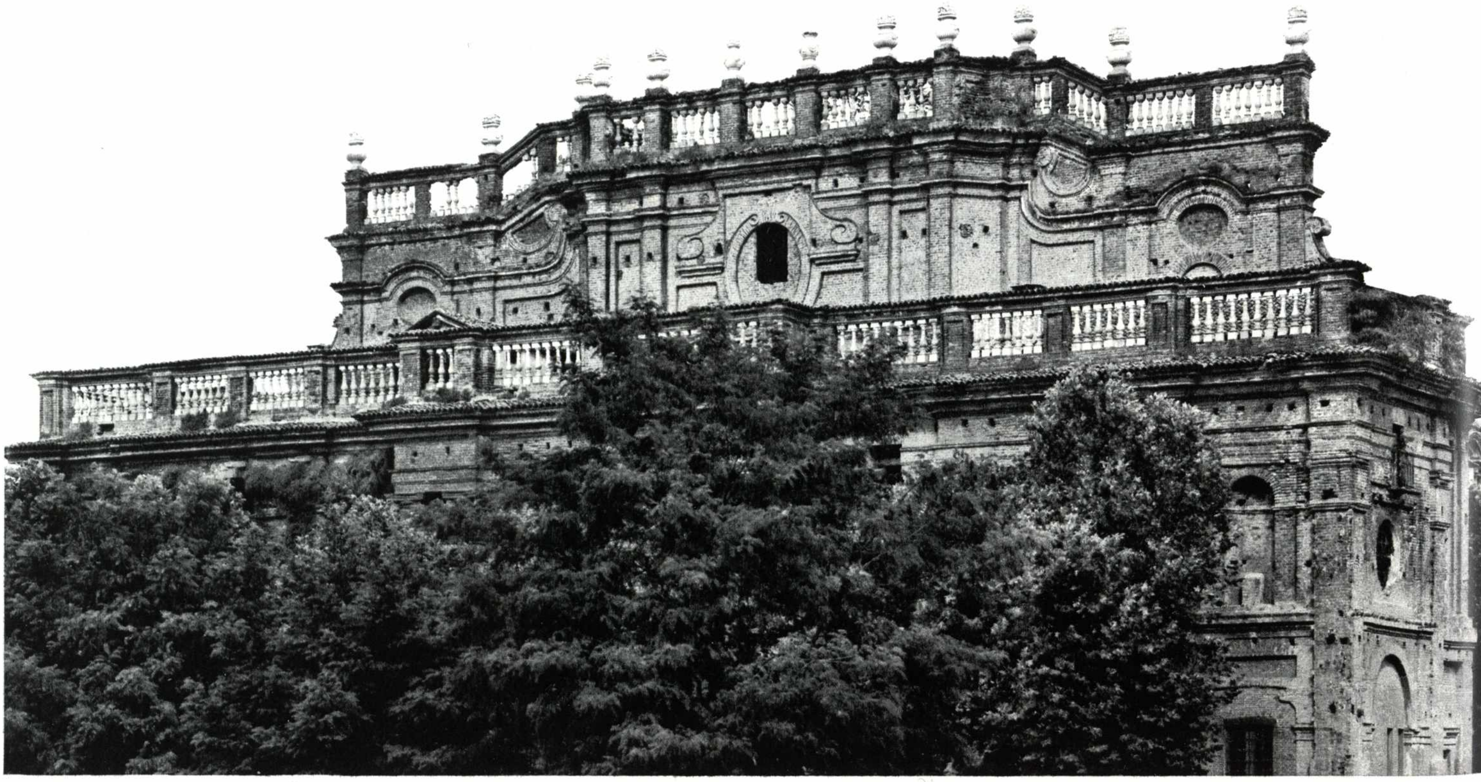
Immaginando la drammatica situazione di Venaria allorché Juvarra l'abbandonò, si comprende la generosa serie degli interventi progettuali nel 1752 di Alfieri per rendere accettabili all'uso e all'occhio il grosso relitto. In verità tanto l'inserto delle torri angolari (VI, 1; figg. 4, 19 e 24), quanto la rimodellazione della piazza, della chiesa e dell'ospedale (VI, 1; figg. 27 e 28) assumono il significato d'autentiche pennellate settecentesche per rendere attuale nel gusto di Carlo Emanuele III un ambiente urbano ch'era nato nel gusto di Carlo Emanuele II e quindi ormai ostico.

Basta contemplare le due vedutine di Clemente Rovere (alla Deputazione di Storia Patria) per leggere questo carattere modernamente vivo della minuscola piazza alfieriana di Venaria, la quale ancora negli anni 1832 e 1859 presentava un carattere validamente paragonabile alla piazza alfieriana delle Erbe in pieno centro della capitale.

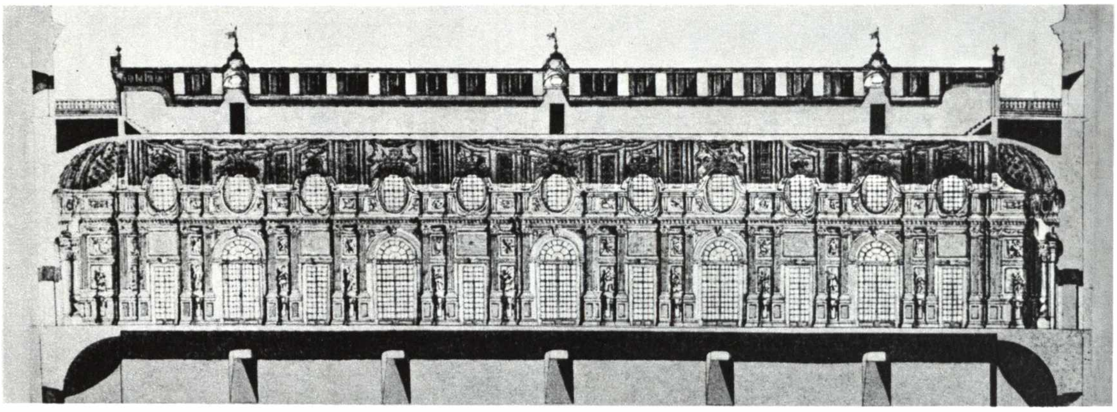
Benedetto Alfieri era specialista in siffatti recuperi di relitti altrui. In piazza delle Erbe, è il palazzo municipale di Francesco Lanfranchi ch'egli mirabilmente sa rispettare e fare cosa propria.

Siffatto era il carattere stilistico della scuola architettonica piemontese, allenata al discorso collettivo, pienamente condiviso per galateo e per sentimento intimo.

VI, 1; fig. 15. L'assetto definitivo della parte superiore della facciata della scuderia (VI, 1; figg. 7 ÷ 10).



VI, 1; fig. 16.
Rilievo postumo della «grande galleria» ornata da Juvarra (VI, 1; fig. 20). (Archivio di Stato, Torino).



Rivisti in tale prospettiva, gli interventi juvarriani tornano ad onore del promotore stesso. Non sono dittatoriali tracciati, fuori di quel clima stilistico locale, cose che sarebbero state puranco scusabili nei primissimi anni dell'immigrazione come ospite d'onore.

L'architetto siciliano seppe mimetizzarsi nel nuovo ambiente, pure apportandovi una decisiva svolta innovativa, cogliendo con cortesia ogni offerta culturale degli ospiti.

La chiesa di S. Uberto, magniloquente, prendeva il posto della cappella di corte dedicata allo stesso santo dei cacciatori da Michelangelo Garove collocandola nella testata sinistra delle fiancate del cortile d'onore, mentre alla testata destra aveva proposto di collocare il teatro (VI, 1; fig. 3). Invece la parrocchia del paese era stata prevista da Amedeo di Castellamonte, dedicata a Maria Vergine, nella piazza ovata dinnanzi all'ospedale. Questa (VI, 1; fig. 30) collocava, sugli spunti d'una pianta a simmetria centrale, a croce greca, quattro altarini sussidiari sulle diagonali. E perpetuava, migliorandolo, lo spunto di facciata concava.

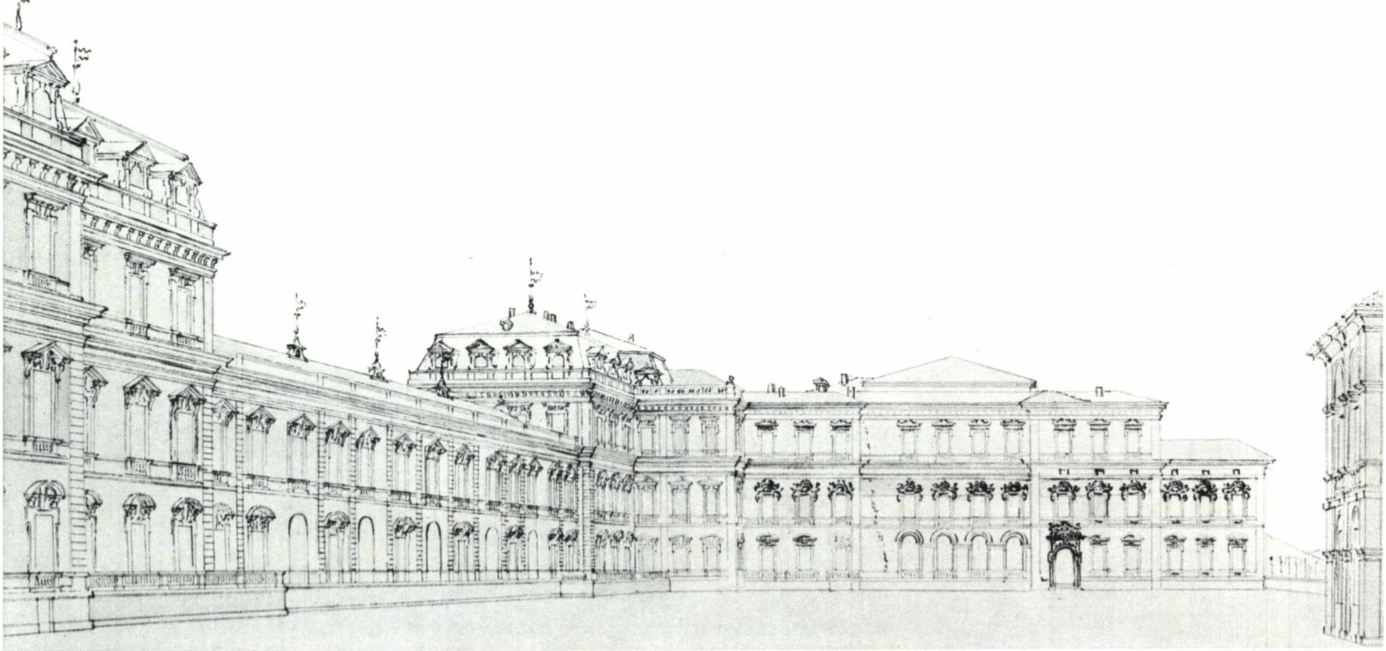
Caratterizzano la pianta juvarriana di Sant'Uberto (VI, 1; fig. 29) quattro energiche cerniere, cioè quattro cappellette circolari che prendevano luce dall'alto, da lanternette (oggi stranamente sostituite da cilindretti grigio cemento che vorrebbero essere neutrali e sono solo lacerazioni gravi d'una immagine che non sopporta disturbi incongeniali). Ondulata stentoreamente, la facciata del Messinese necessitava d'essere meglio organizzata in un equilibrato assetto urbanistico. Ciò intendevano fare i due campanili o torri già ricordati (VI, 1; fig. 4).

Il piegamento in avanti dei corpi laterali della facciata (VI, 1; figg. 12 e 13) sono tra i più energici e borrominiani che Juvarra abbia disegnati. Nel progetto alfieriano la parrocchia doveva avere due campanili; ne fu effettuato uno solo ad opera di Giuseppe Giacinto Bays (il quale si firma nel rilievo della piazza del 1761).

Mentre nel Seicento la cappella gentilizia era più modesta della chiesa per la «Comunità», con parroco «di libera collazione», nel Settecento il rapporto volumetrico è stato invertito, e Sant'Uberto, cappella con parroco di nomina regia, diventa grandiosissimo. Per le cerimonie a livello d'incontri internazionali una cappella regia aveva necessità di spazio adeguato e doveva affacciarsi su una congrua piazza. La stessa dimensione e ubicazione della cappelletta prevista nel piano Garove (VI, 1; fig. 3) sembrava fosse inadeguata al cerimoniale del novello re di Sardegna.

Il carattere extra regionale, ed anzi extra nazionale, la chiesa juvarriana lo possiede tuttora; sia nell'impianto planivolumetrico e prospettico che afferra la fruizione in maniera imperativa, sia nella qualità degli elementi costitutivi.

VI, 1; fig. 17.
La fiancata meridionale delle scuderie (VI, 1; figg. 5 e 15).



VI, 1; fig. 18.
Disegno prospettico di Carlo Randoni per controlli progettuali in ordine a riassetti e restauri nella « galleria grande » e nella « reggia di Diana ». (Biblioteca Reale, Torino).

Costituivano fattori importanti ed inediti non solamente gli impliciti particolari ornamentali del repertorio architettonico, bensì anche le integrazioni della scultura e della pittura tra le più qualificate anche perché pensate insieme alla stessa ossatura principale dell'ambiente.

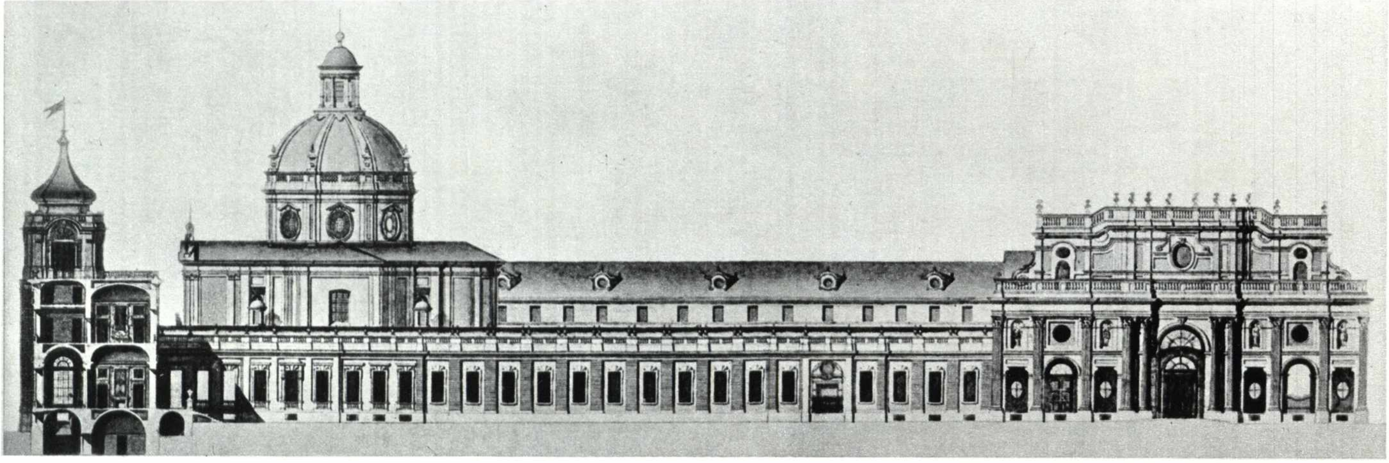
All'altar maggiore, accolto entro un'abside con ambulacro composito, trionfa un tabernacolo sostenuto da angeli profilati e resi vaporosi dalla luce a tergo. Di cherubini nello stesso spirito pittorico è costellata la ghirlanda incorniciante la finestra ovale proiettante il « lume alla bernina » per il controluce della suggestiva composizione dell'altar maggiore (VI, 1; fig. 40).

Alle quattro cantonate, incassati ai piedi dei piloni sui quali s'imposta la volta sono altri quattro monumentali statue dei Padri della Chiesa: Agostino, Ambrogio, Gerolamo e Gregorio Magno (VI, 1; fig. 33). Figure mosse e vigorose tra il 1725-28, fatte in loco dal carrarese Giovanni Baratta ispirato alle correnti romane, veneziane e nordiche della maniera berniniana, ci ricordano il clima eroico da cerimonia grande delle agitate statuone della navata centrale di S. Giovanni in Laterano. Il cavo scuro delle alte nicchie fiancheggiate da colonne di bizzarra invenzione juvarriana le accoglie parzialmente rendendo più drammatica la loro presenza nel chiarore bianco della settecentesca aula sacra.

Altrettanto raffinati e potenti « pensieri » dell'architetto prodigioso, fatti di stemmi di fastigio, frontoni, di architravi, di colonne, di mensole, di vasi ornamentali, di medaglioni, incorniciano o commentano le pale degli altari dovute ai pennelli di Sebastiano Ricci, di Sebastiano Conca e di Francesco Trevisani (VI, 1; figg. 36 ÷ 39).

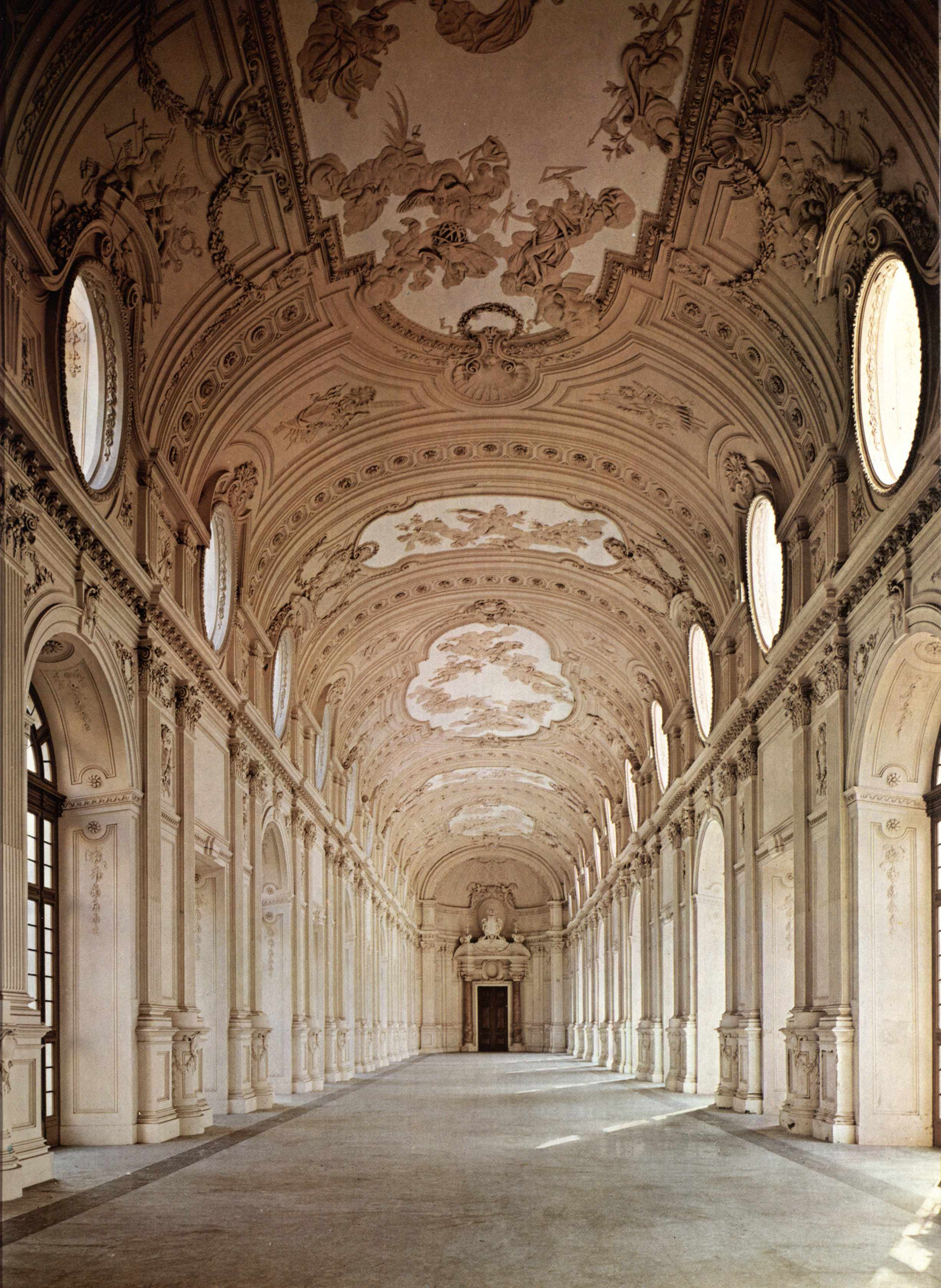
Oggi tali quadri sono stati ricoverati nella Università degli studi. Ma fino ad un trentennio fa armonizzavano il bianco degli stucchi riscaldandolo di materia pittorica validissima (VI, 1; fig. 35).

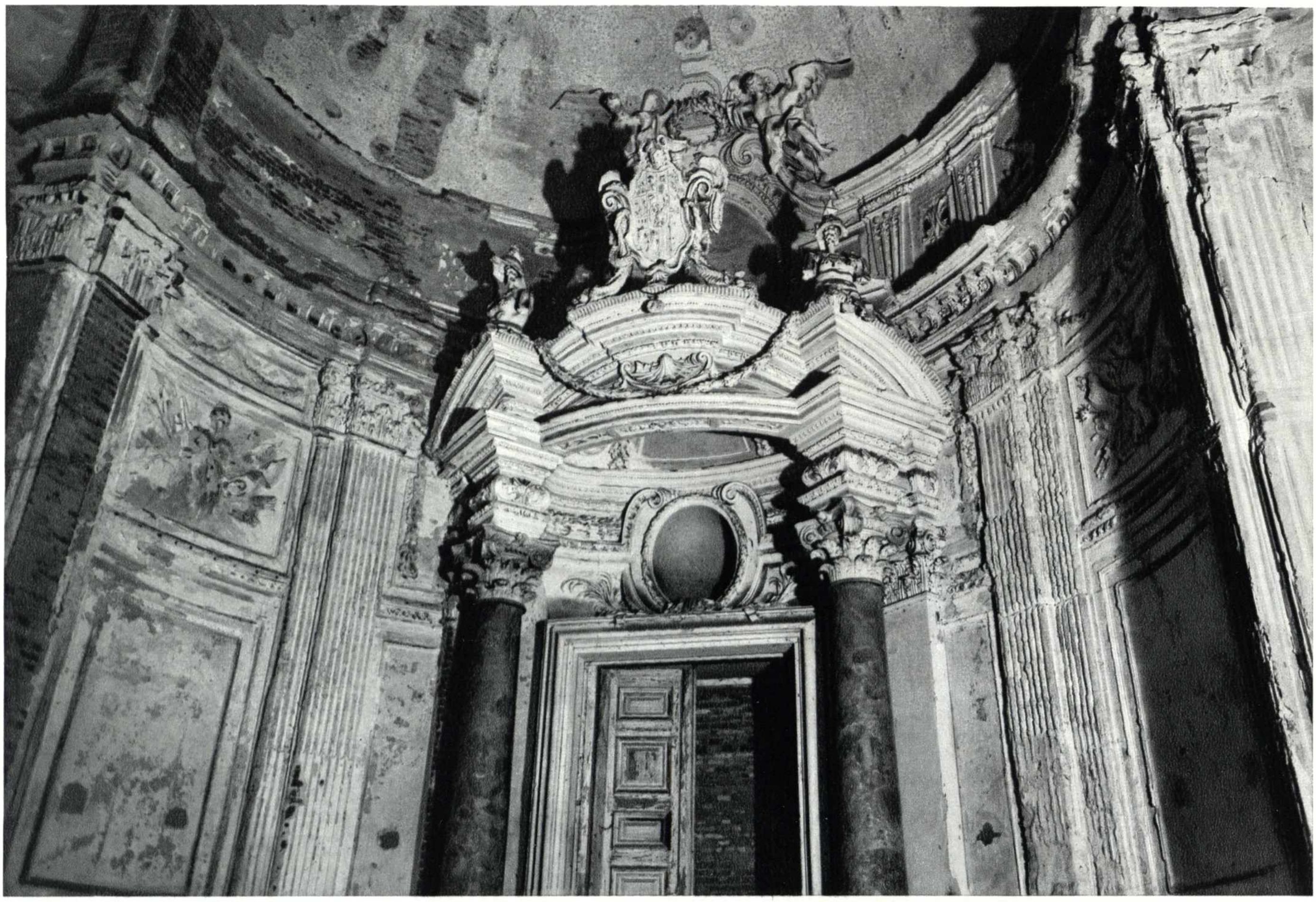
Il bellunese Sebastiano Ricci (1659-1734), fu detto da Longhi « primo dei pittori veneti viaggianti » che « dilatò la sua cultura fino a farsi europeo ». Perché fosse pittore di tanto successo internazionale chiarì Pallucchini dicendo che il suo colorismo fu vivo brillante generosamente scintillante, « interpretazione in ispirito rococò del migliore Paolo Veronese ». Avvicinava le figure alla ribalta « arricchendo il gusto pittorico in un gioco fantasioso di colpi di luce, di pennellate schiumose, di controluci abilissimi ». Ciò che necessitava per essere all'unisono con Filippo Juvarra, del quale non è mai sufficientemente lodato il guizzante segno rococò costituente il diapason dell'orchestrazione

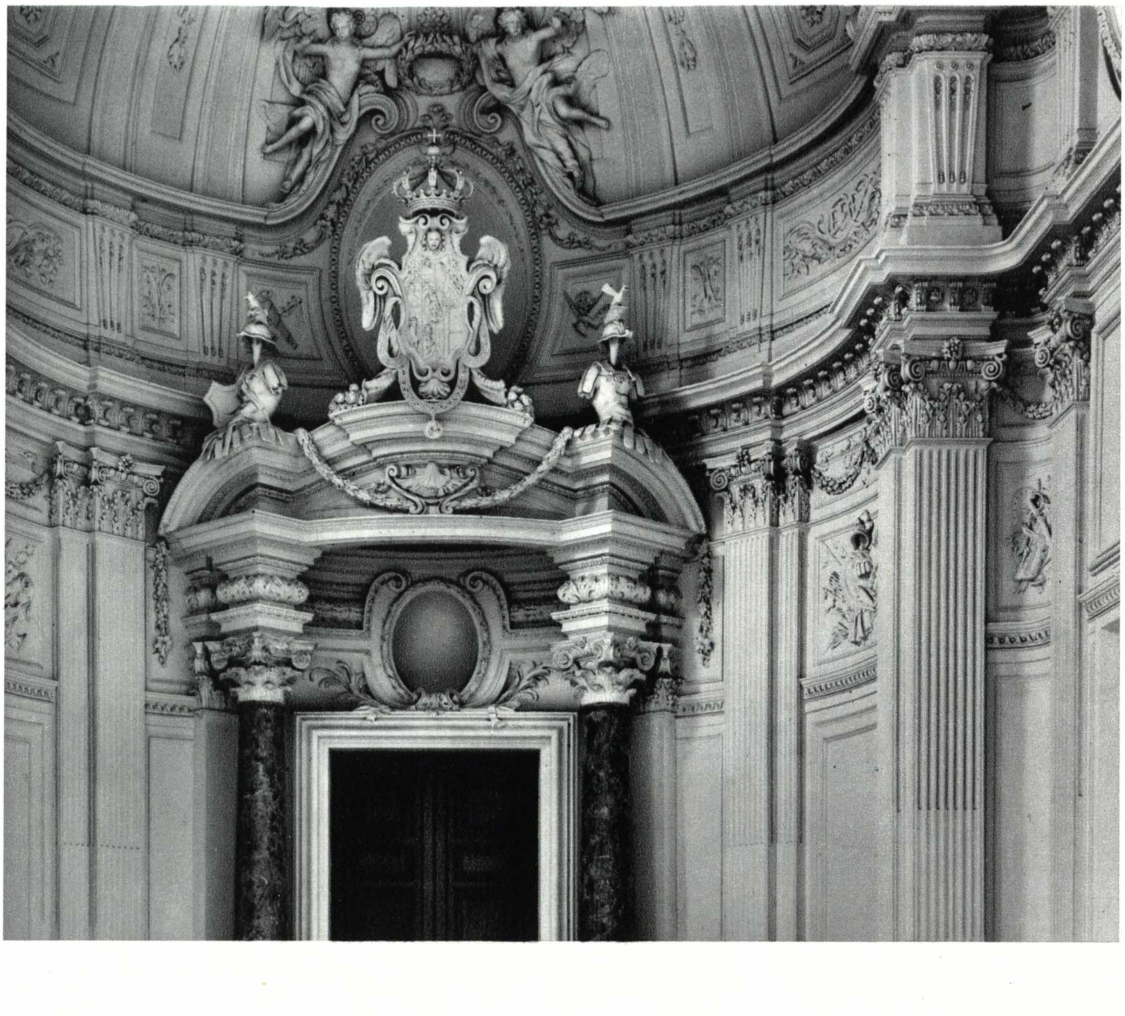


VI, 1; fig. 19.
Rilievi e progetti di completamenti postjuvarriani (Archivio di Stato, Torino).

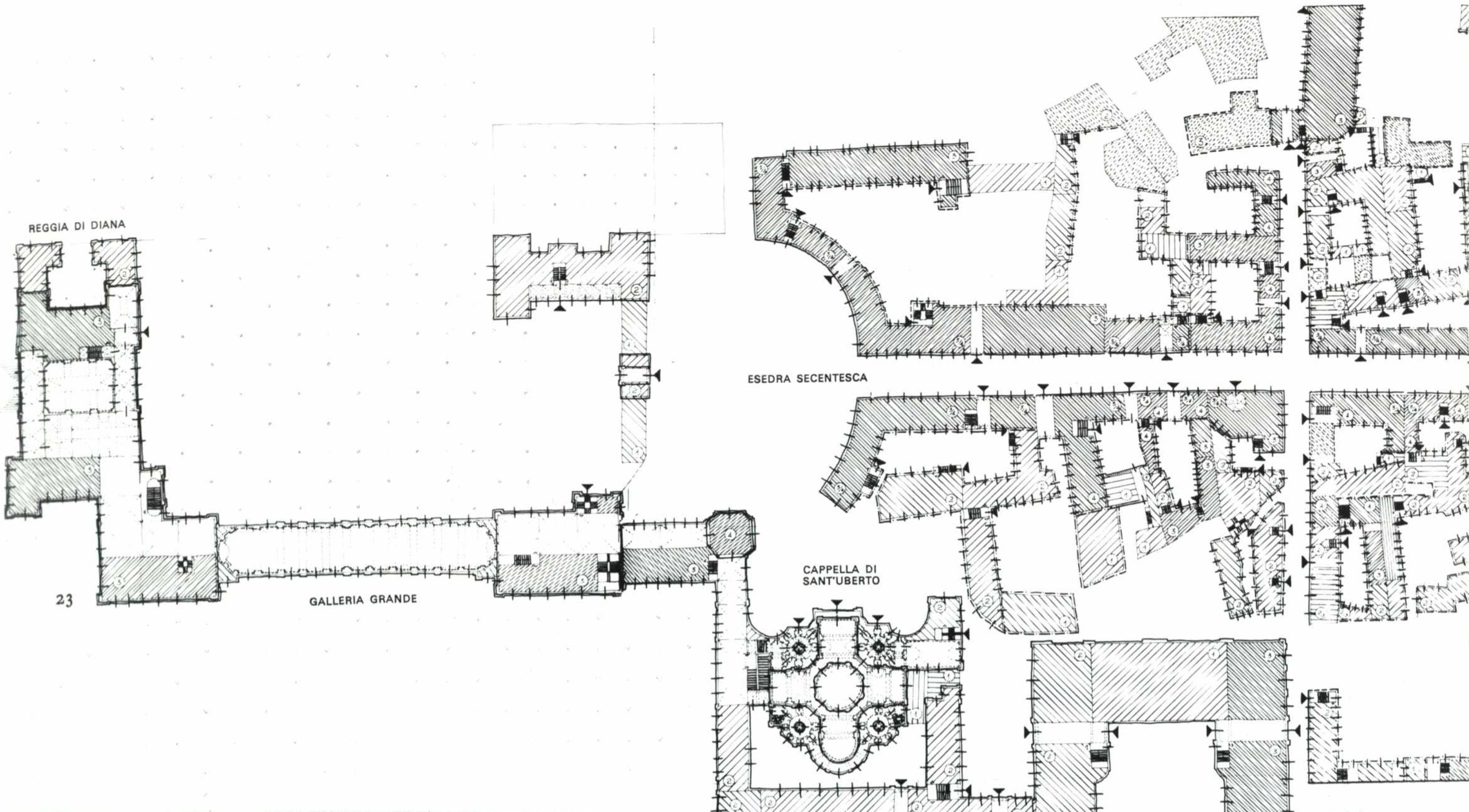
Nella tavola a fronte:
VI, 1; fig. 20.
Interno della Galleria grande nel castello di Venaria, rimodellata da Filippo Juvarra, 1716-18.



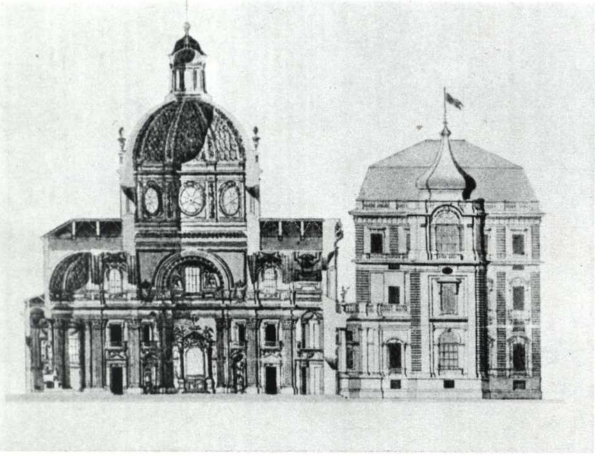




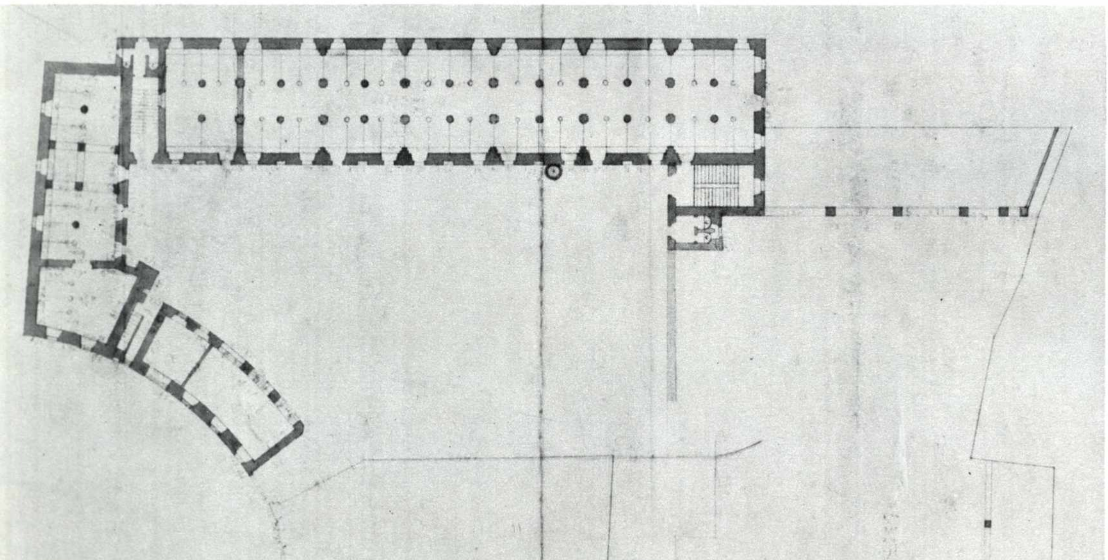
VI, 1; figg. 21 e 22. Documentazione fotografica d'una testata interna della grande galleria, prima della seconda guerra mondiale e dopo i restauri del 1961 a cura della Sopraintendenza ai Monumenti del Piemonte.


REGGIA DI DIANA
GALLERIA GRANDE
ESEDRA SECENTESCA
CAPPELLA DI SANT'UBERTO
SCUDERIA

23



24



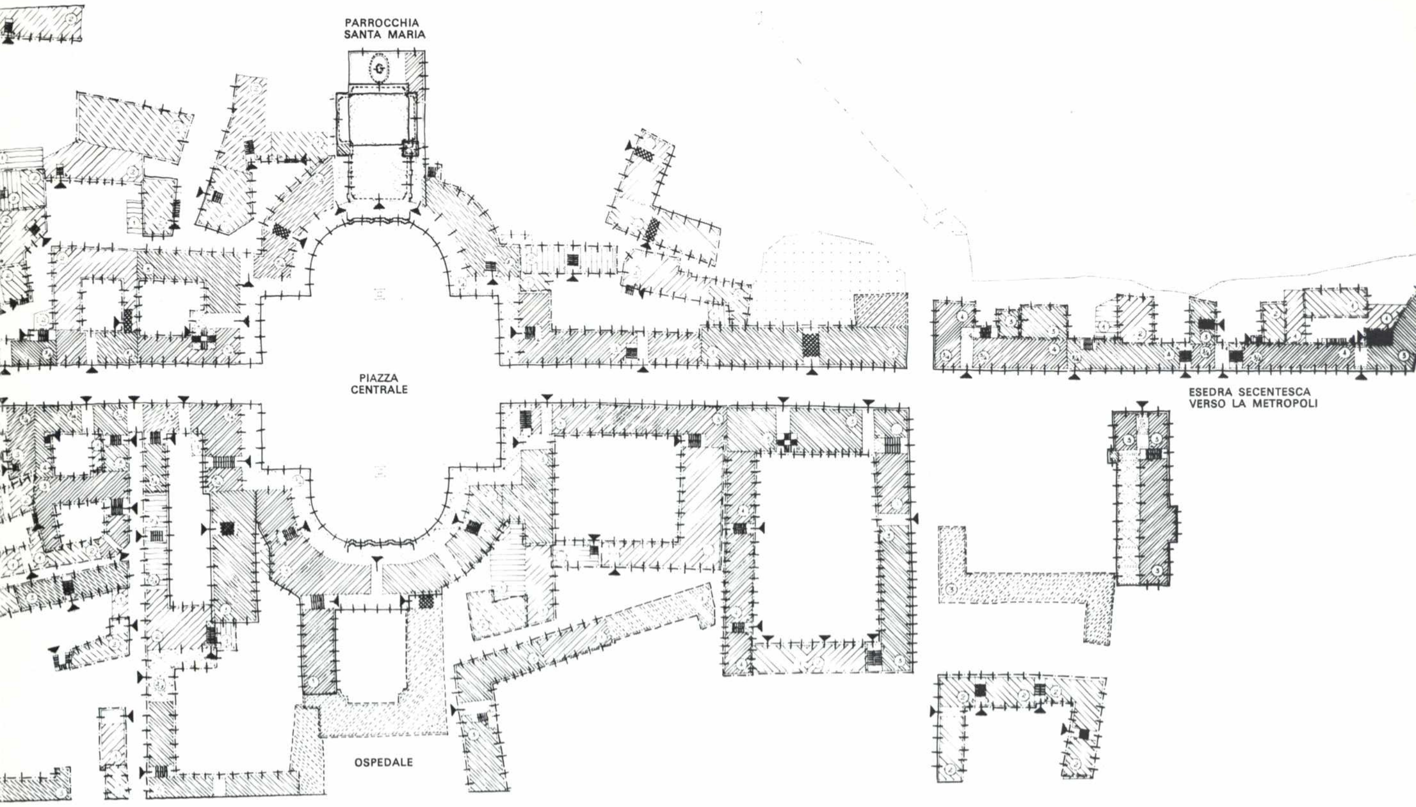
25

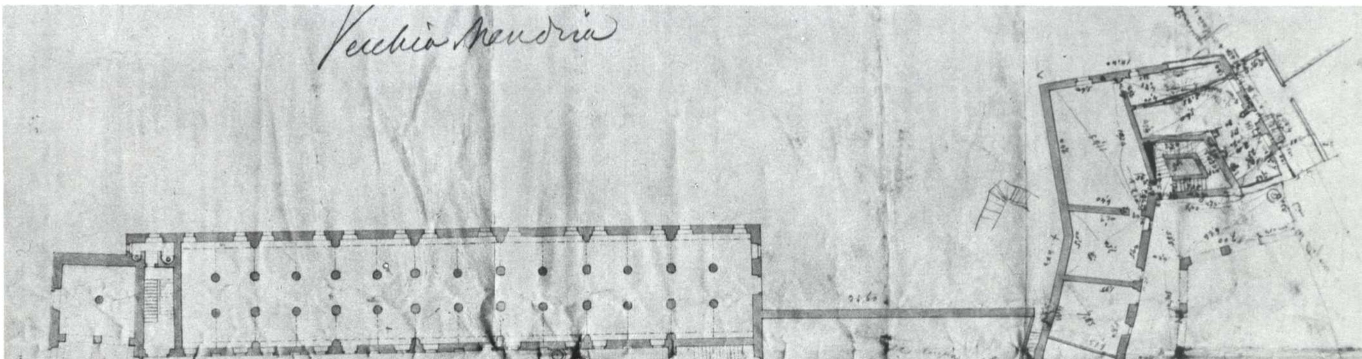
VI, 1; fig. 23.
Appunti per rilievo filologico congetturale di Venaria Reale sulla scorta di misurazioni dirette e di annotazioni archivistiche e catastali.

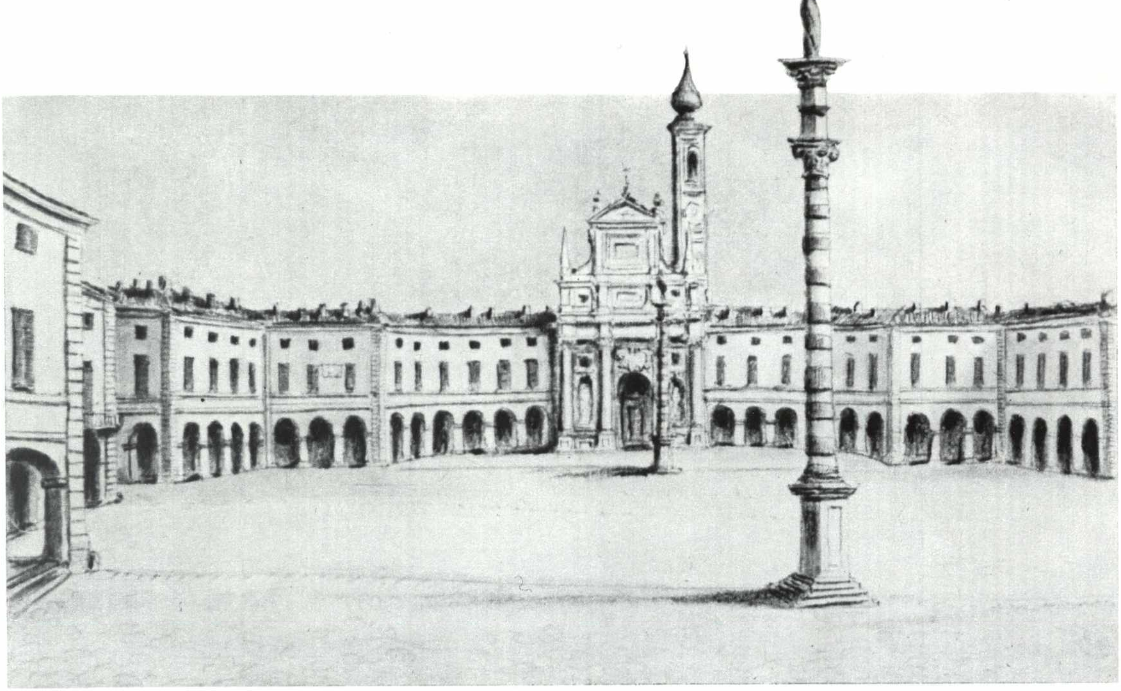
VI, 1; fig. 24.
Progetto postjuvarriano per il completamento della chiesa e torri campanarie.

VI, 1; figg. 25 e 26.
Rilievi e progetti di utilizzazione pratica nell'esedra occidentale non smantellata (Archivio di Stato, Torino).

VI, 1; figg. 27 e 28.
L'aspetto ancora decoroso della piazza di Venaria Reale, castellamontiana ma rimodellata da Benedetto Alfieri, nel 1762, nelle annotazioni di C. Rovere (1832-53), conservate nella Deputazione di Storia Patria.


PARROCCHIA SANTA MARIA
PIAZZA CENTRALE
ESEDRA SECENTESCA VERSO LA METROPOLI
OSPEDALE


Vecchia Mandria
Quartiere
XI
Contrada
Maestra



27

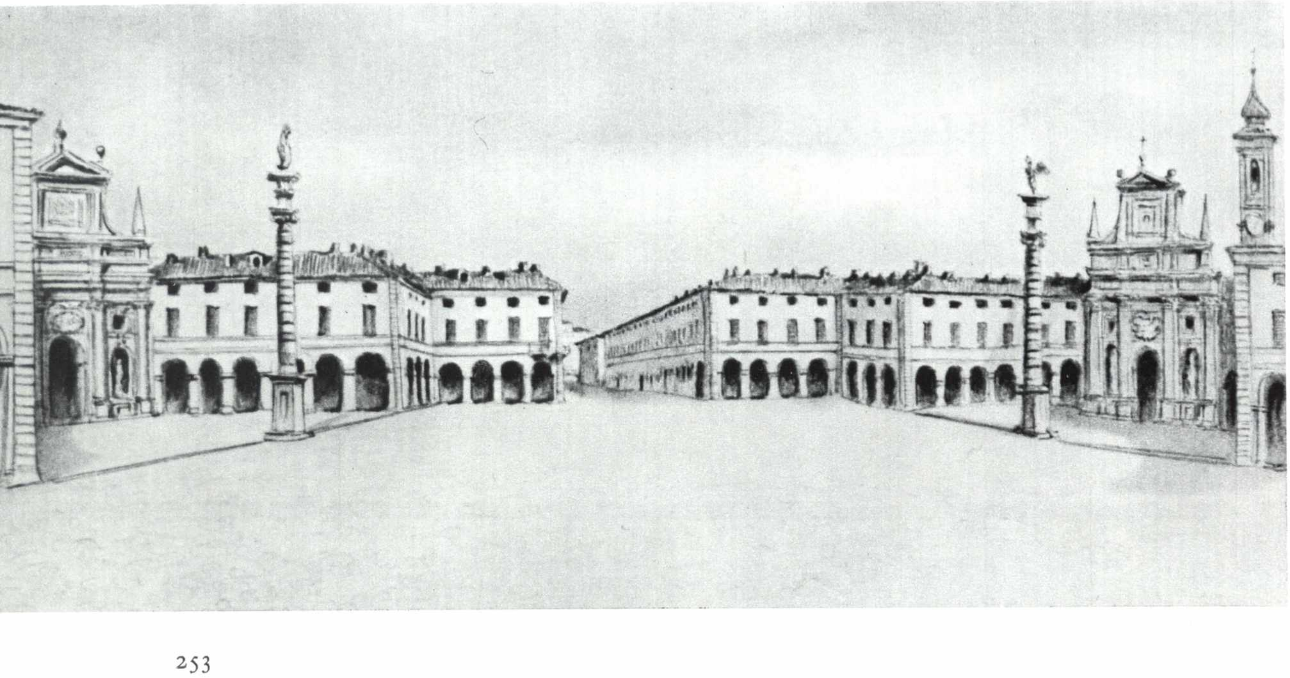
sinfonicamente più smaliziata. Si controlli questo scatto disegnativo che trascina con sé il brivido della luce nella acquasantiera (VI, 1; fig. 34) e nella cupoletta di San Carlo (VI, 1; fig. 35).

La simpatia per l'arte veneta, per il colore ch'è tanto luminoso da abbagliare e da scottare, fu testimoniata non solo dalle richieste collaborazioni veneziane, bensì anche da viaggi nella Repubblica lagunare, avendo contatti specialmente col Massari, come fu da me messo in evidenza.

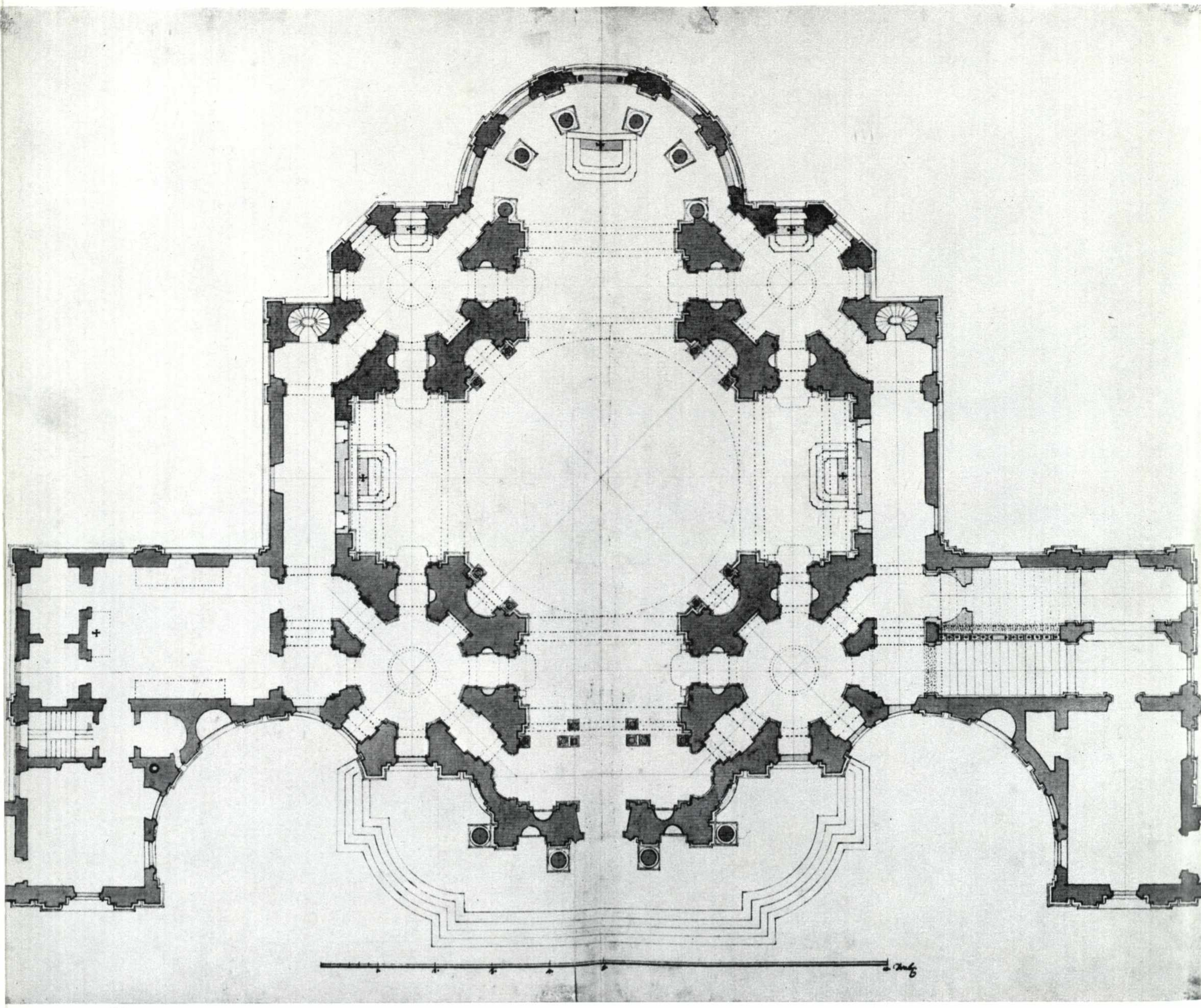
Degli altri due pittori rococò, Francesco Trevisani (1656-1746) e Sebastiano Conca (1680-1764), il primo era dalmata ed il secondo napoletano. Portavano a loro modo contributi a quell'esaltante euforia d'estro che sorregge la generale orchestrazione settecentesca. Trevisani nel quadro « Il beato Amedeo e san Luigi venerano l'Immacolata », ch'è come una « macchina barocca », sfoggia un'ampia retorica, alleggerita per morbidezze di pittura liquida (Griseri). Conca, invece, porta in Piemonte una voce di dolcezza arcadica mediterranea un po' incipriata (ancora Griseri) che servirà di modello al locale Beaumont (VII, 1; fig. 6).

Juvarra aveva sentore della particolare capacità di sintetizzare nella propria personalità la dote globale dell'artista figurativo, che è insieme architetto, scultore, pittore. In uno dei suoi album rilegando cento tra disegni e acquerelli, pose come frontespizio un triangolo costituito da lati che sono un compasso, un portacarboncino, un pennello: è un giudizio estetico riaffermante il valore riassuntivo e probativo della totalità.

Gli album dei « pensieri » mostrando una fascinosa continuità nelle invenzioni attinenti a case villerecce e venatorie, ad un certo momento cessano di investire la sede di Venaria Reale e passano alla ideazione della « Palazzina di caccia » di Stupinigi; e, strada facendo, nel concepimento d'una distribuzione più organicamente articolata e più rigorosamente dimensionata del cerimoniale



28



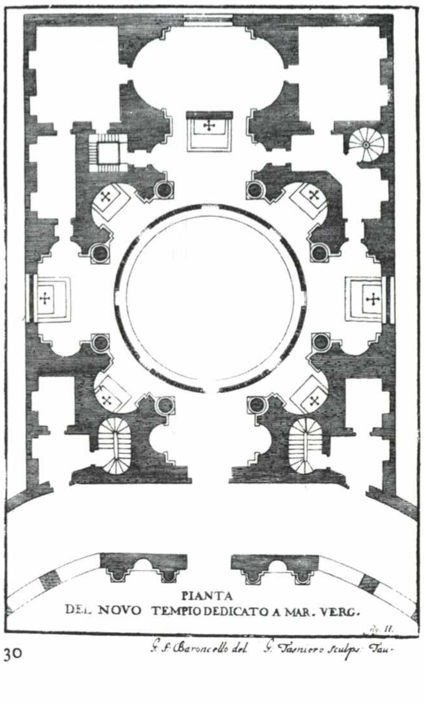
29

diplomatico e mondano da assecondare, si configura la più alta ricerca di immagine ambientale tanto più rococò di quella potuta rabberciare sulla Ceronda sui relitti d'architetture altrui.

Negli anni '30 l'amore ardente di Juvarra per Venaria cessa e gli subentra l'alta grande passione infuocata per Stupinigi. Nella striscia di terra tra Stura e Dora si recò ancora qualche volta per quel maturo capolavoro ch'è il portale della certosa di Collegno (1736), di cui s'era occupato sino dagli anni di Venaria.

Forse questa non è la sede adatta per disquisizioni estetiche speciali; tuttavia, anche in una antologia che serve di guida del «saper vedere» ad un turista desideroso di vivere esperienze critiche di livello, è impossibile tacere che non solamente a Stupinigi, ma anche a Venaria può controllarsi la condizione limite per cui l'architettura assorbe in sé totalmente la scenografia.

In quel momento felice della fusione dei due generi le membrature portanti sono una cosa sola con le figure che intendono rappresentare la loro vita funzionale.

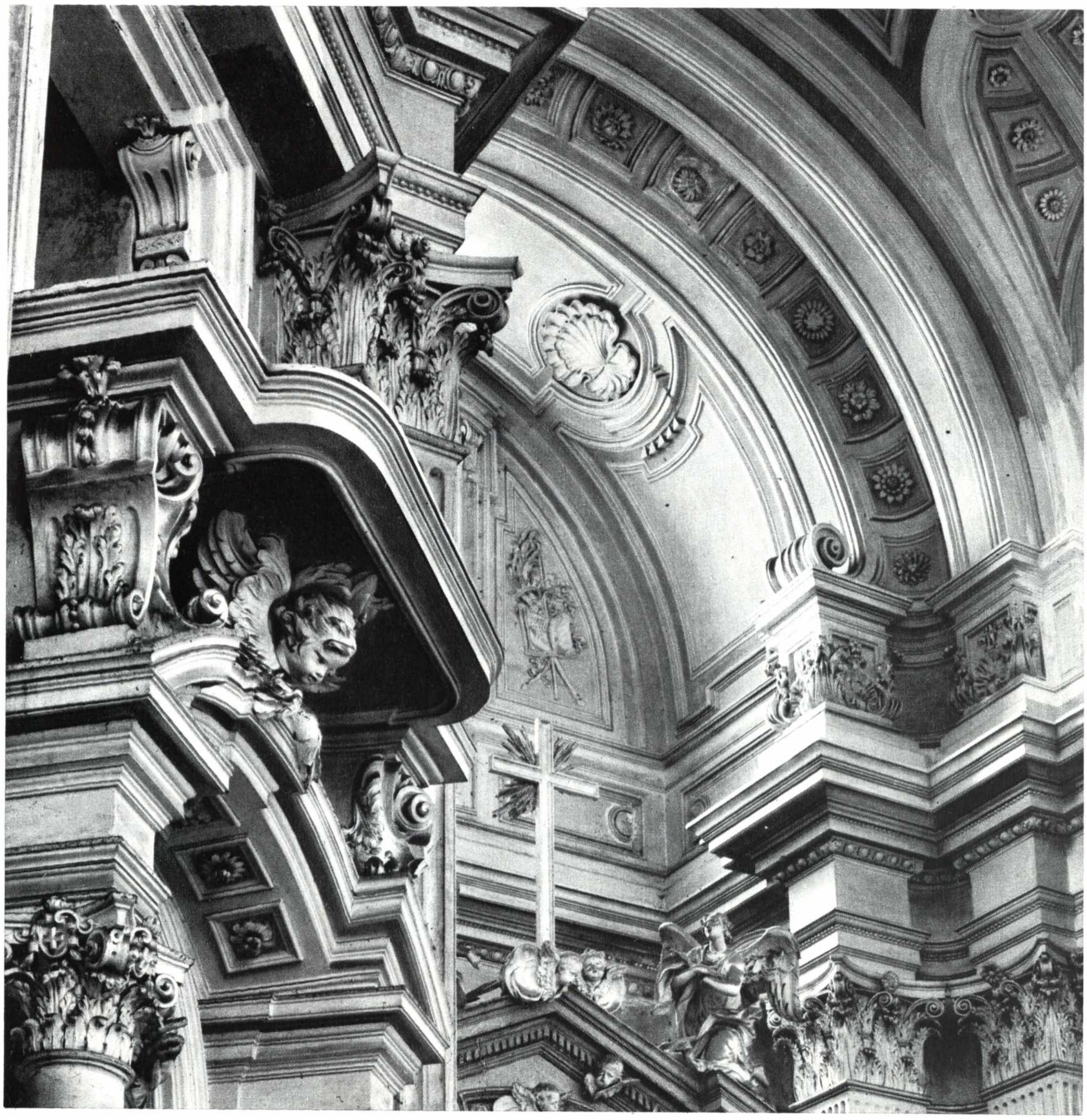

PIANTA
DEL NOVO TEMPIO DEDICATO A MAR. VERG.
Tav. II.
G. F. Baroncello del. G. Tasniere sculps. Tau-

30

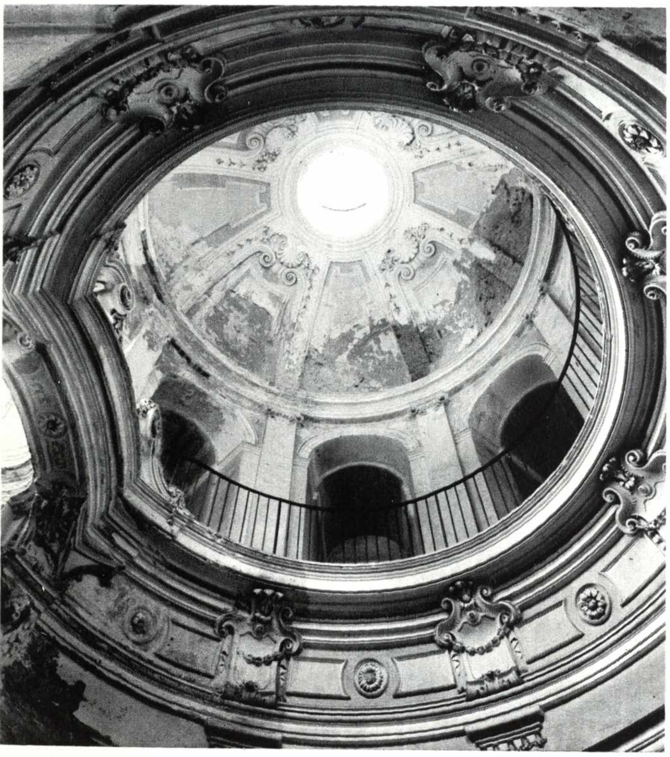
Nella pagina a fronte:

VI, 1; figg. 29 e 30. Pianta della juvarriana chiesa di Sant'Uberto, 1719 (disegno nella Biblioteca nazionale di Torino), confrontata con la pianta castellamontiana del tempio a Maria per la piazza centrale (nell'incisione Baroncelli-Tasniere, volume di Amedeo di Castellamonte su Venaria, 1672-79).

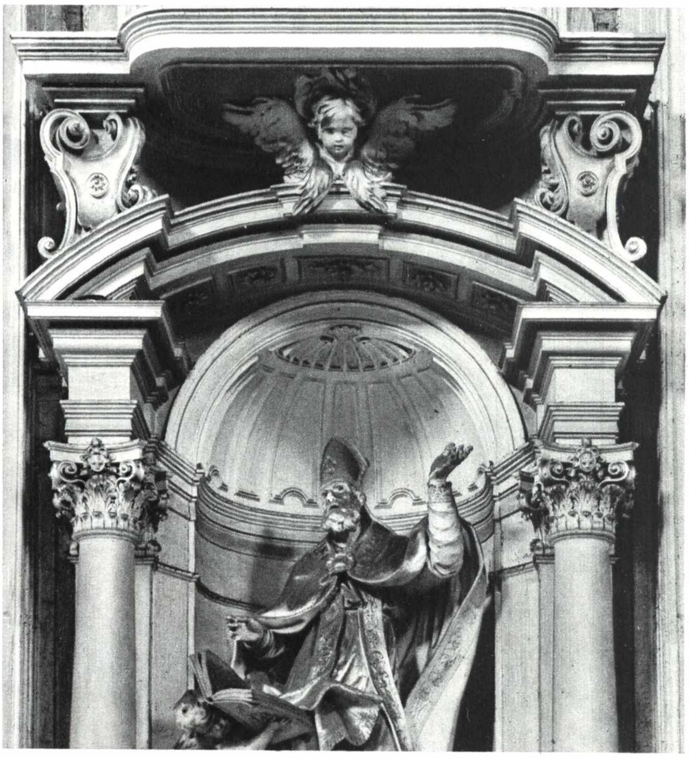
VI, 1; figg. 31 ÷ 33. Lacerti di stucchi juvarriani attualmente residuati nella chiesa di Sant'Uberto a Venaria (sono crollate le balaustre dei coretti ancora esistenti nel 1956). La statua marmorea è di Giovanni Baratta. È coperta di polvere e nerofumo.



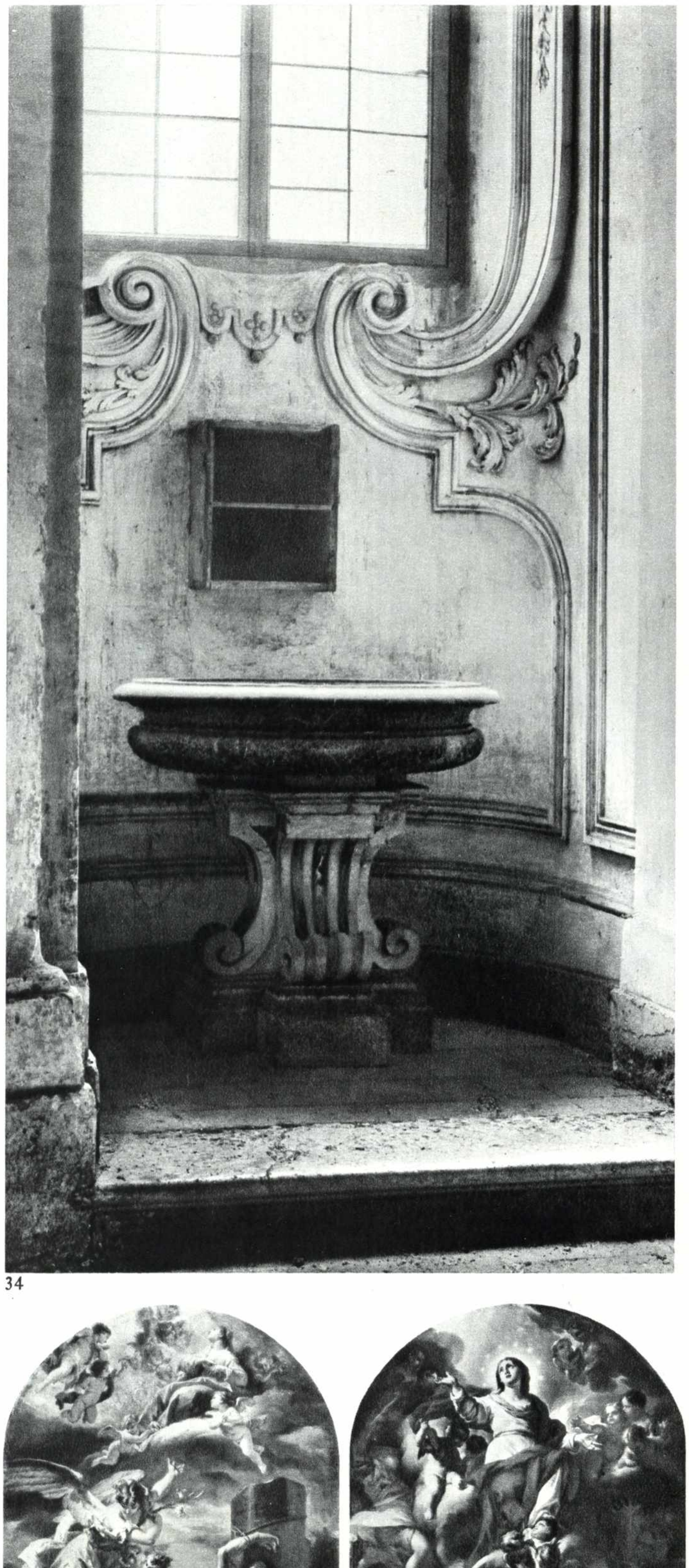
31

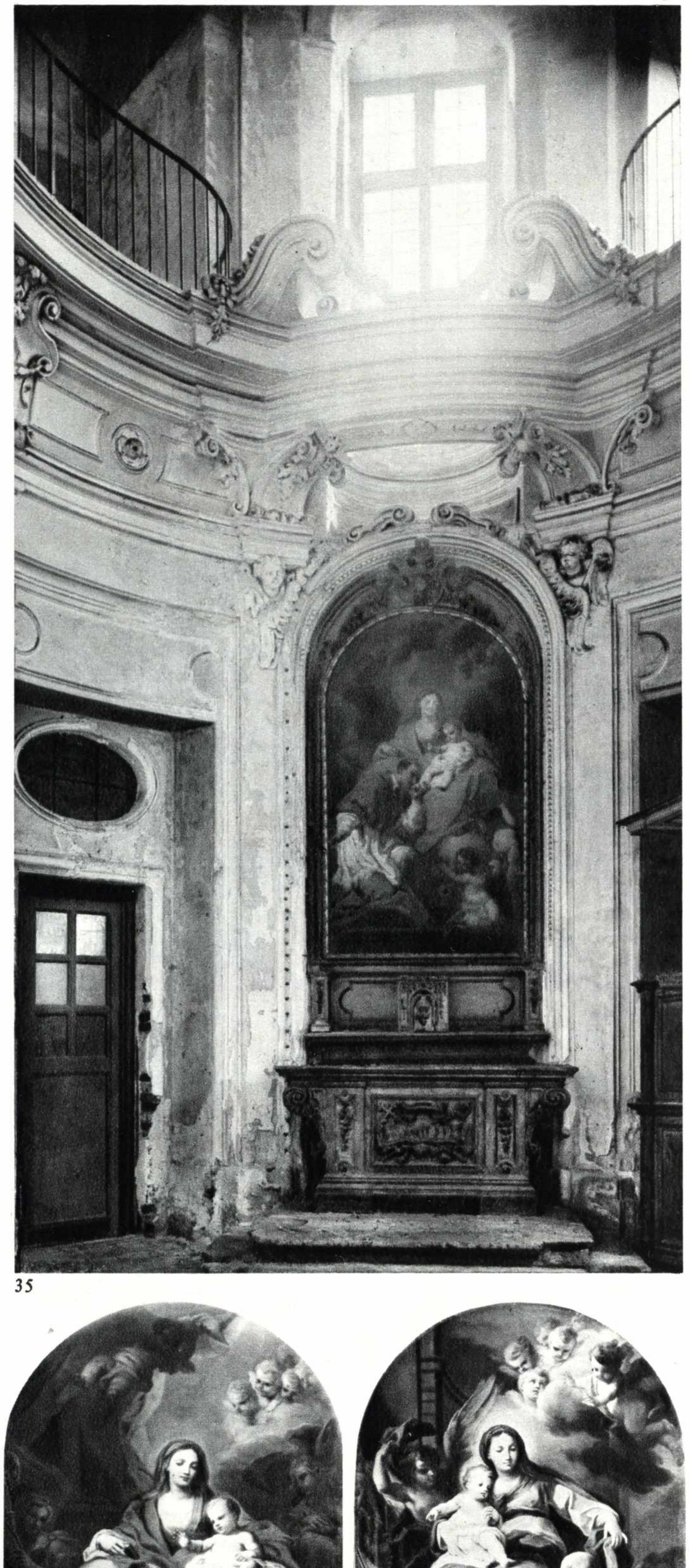


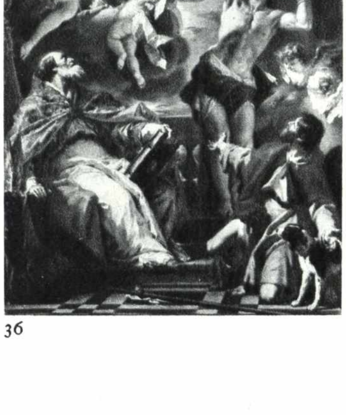
32

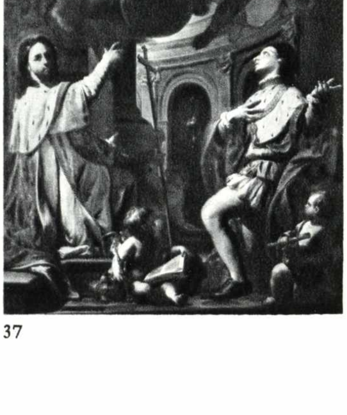


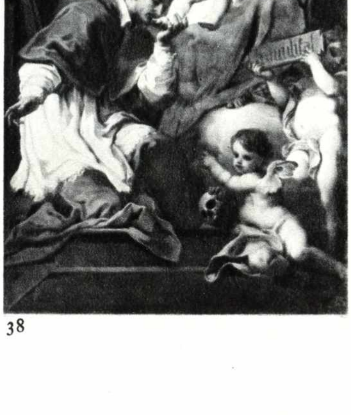
33

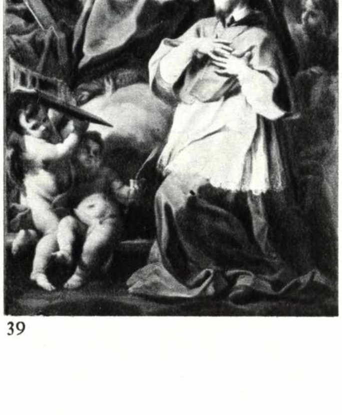

34


35


36


37


38

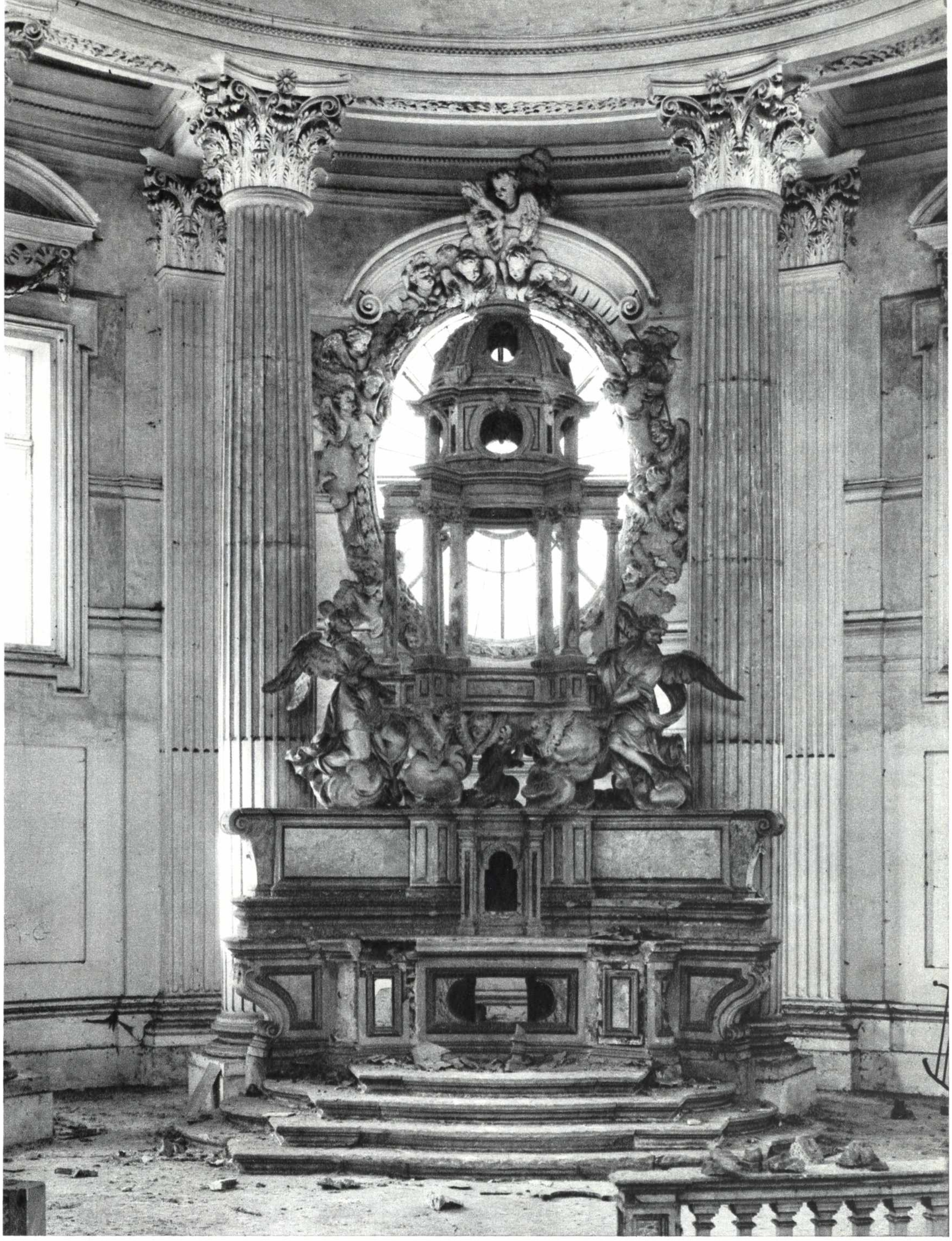

39

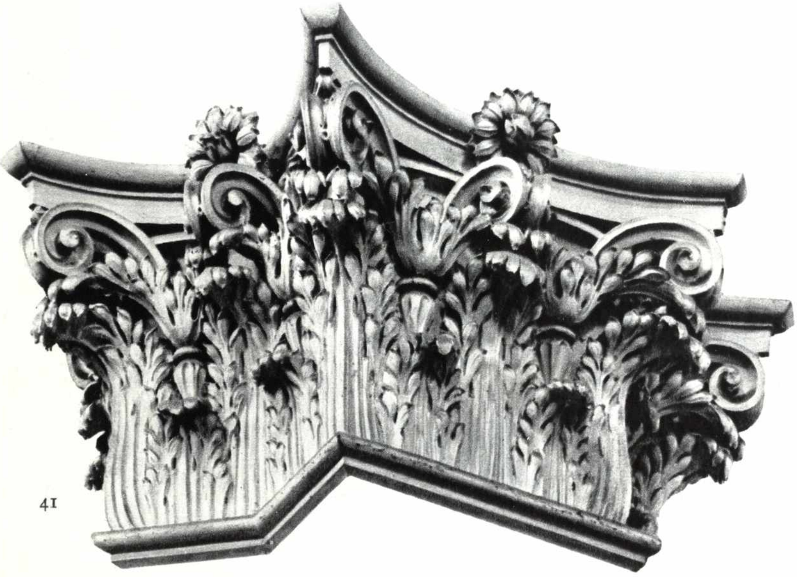
VI, 1; figg. 34 e 35.
Effetti di luce sugli stucchi juvarriani nelle laterali piccole sagrestie e nella rotonda cappelletta di San Carlo (stato nel 1936).

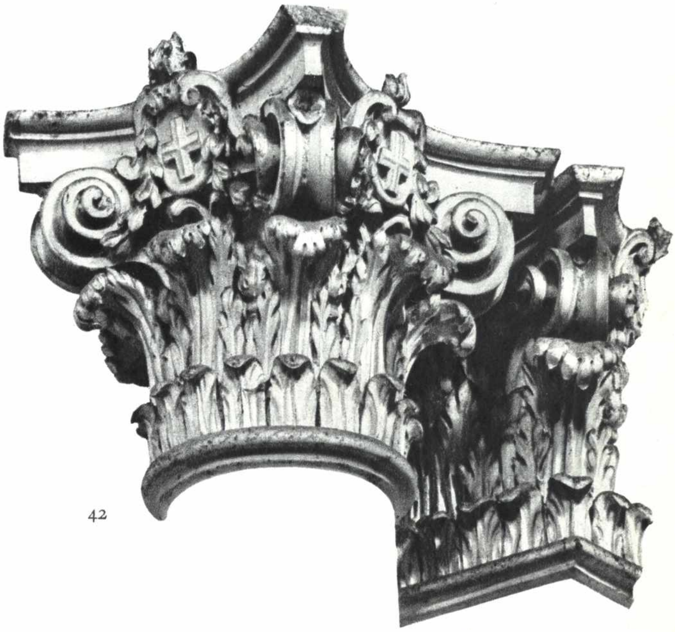
VI, 1; figg. 36 ÷ 39.
I grandi quadri da altare per la chiesa di Sant'Uberto, rispettivamente ad opera di Sebastiano Ricci (L'Assunta ed i santi Rocco Sebastiano ed Eusebio), di Francesco Trevisani (L'Assunta con san Luigi ed il beato Amedeo), di Sebastiano Conca (Madonna con san Carlo e Madonna con san Francesco da Paola).

VI, 1; fig. 40.
L'altar maggiore, contro il colonnato absidale, della chiesa di Sant'Uberto a Venaria Reale, di Filippo Juvarra, 1726 (stato attuale).

VI, 1; figg. 41 e 42.
Capitelli realizzati da Filippo Juvarra e collaboratori esecutivi, nella chiesa di Sant'Uberto (stato attuale).


40


41

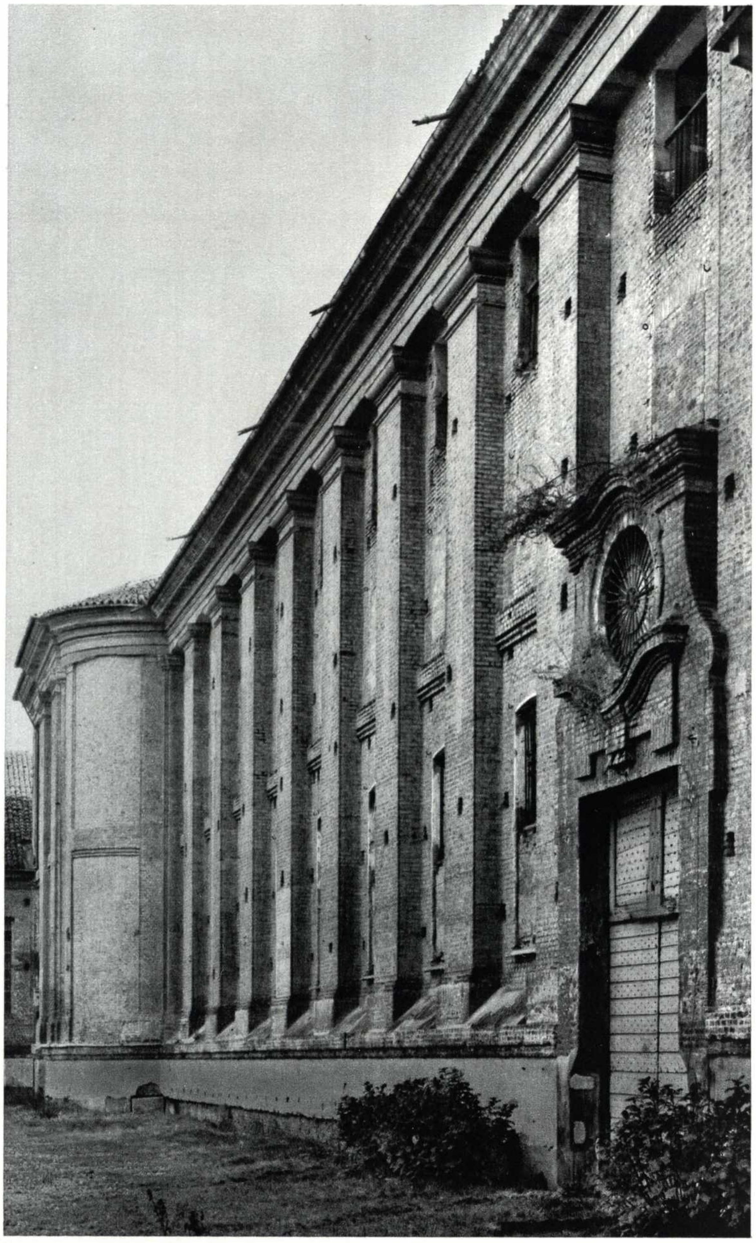

42

I disegni dei pensieri architettonici juvarriani non stabiliscono mai un mero ideale antefatto cui non corrisponda una fedele realizzazione plastico-figurativa leggibile anche senza l'ausilio di quegli elaborati introduttori. È per questo motivo che **Juvarra viene** ritenuto un artefice della migliore cultura artistica del Settecento.

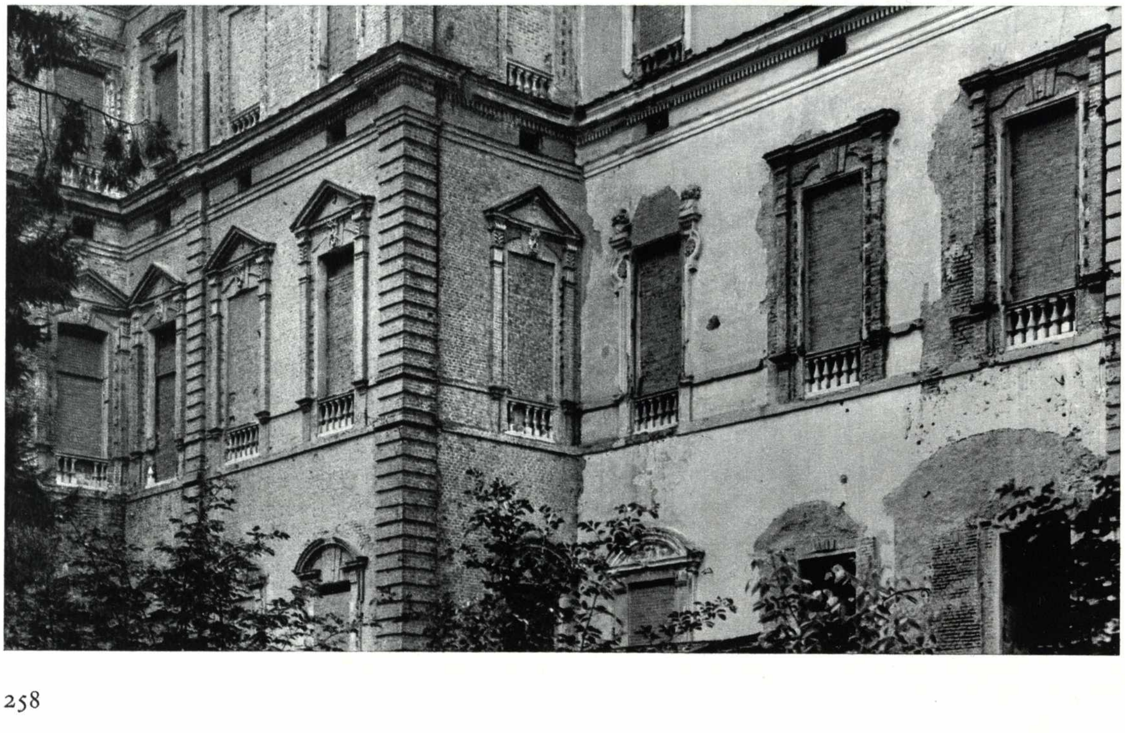
« Per afferrare tutta l'importanza di Juvarra in quel tornante della cultura artistica, bisogna studiarlo (come pure Tiepolo) non già in una prospettiva di tardo barocco ma di pre-illuminismo e in questa la sua scenografia assumerà indubbiamente tutto il valore di una geniale e coraggiosa apertura ».

Questo pensiero di Giulio Carlo Argan, espresso introduttivamente ad un libro sulla scenografia juvarriana di Mercedes Viale-Ferrero, corregge una interpretazione di divisione tra Juvarra architetto e Juvarra scenografo affacciatasi in modo troppo categorico e preconcetto nella evoluzione della critica.

« Recentemente Cesare Brandi ha posto una distinzione nettissima tra l'architettura e la scenografia dello Juvarra: realizzano due tipi di spazialità immaginaria radicalmente, strutturalmente diversi. Assurdo considerare una delle due attività come condizionante, dipendente, accessoria, preparatoria rispetto all'altra; impossibile " dedurre lo Juvarra architetto dallo Juvarra scenografo ", o lo scenografo dall'architetto. È diversa l'estrazione storica dei due tipi d'immagine. Architetto, lo Juvarra risolve dialetticamente, e non per compromesso, l'alternativa tra architettura-oggetto e architettura-spazio nata dall'antitesi tra la spazialità contratta del Borromini e la spazialità espansa del Bernini. Scenografo è soprattutto un pittore e, come tale, collegato col vedutismo romano di Gaspare Van Wittel ». Ma nell'intimo della sua personalità coerentissima, l'essere pittore non significava affatto non essere più architetto, o viceversa. Filippo Juvarra fu sempre l'una e l'altra cosa insieme sinteticamente amalgamate.



VI, 1; fig. 43.
Un lato d'un cortile delle scuderie e della citroniera nella ampliazione juvarriana del castello di Venaria.



VI, 1; fig. 44.
L'iniziata ma non completata cancellazione degli ornati castellamontiani con altri settecenteschi nella Reggia di Diana.

Presenza a S. Ignazio ed a Fruttuaria di Bernardo Vittone, genealogicamente radicato nel Basso Canavese. VI, 2

È stato accertato che la famiglia del grande architetto Bernardo Vittone era originaria di Mathi, nella cui chiesa parrocchiale aveva un sepolcreto secentesco (VI, 2; fig. 5); è altrettanto sicuro che a Mathi non nacque, bensì a Torino, ove già il padre Nicola s'era preparato la tomba, prima nella chiesetta guariniana dell'Immacolata Concezione e poi in San Carlo. Questa tomba fu usata per l'architetto quando morì improvvisamente nel castellamontiano palazzo D'Ormea (attuale sede della Banca d'Italia) il 19 ottobre 1770, sessantacinquenne o sessantottenne; ed invece infondate sono le ipotesi d'una nascita nel Chierese (come ho già detto nell'antologia monumentale del 1968) fondata solo sulla coincidenza che un ramo di quelli di Mathi aveva preso residenza sulla collina mantenendo tuttavia rapporti col paese d'origine.

Lo stemma dei Vittone era un leone rampante con tre stelle, come appare nella predetta lapide accoppiato col solito stemma dei Provana con colonne e viticci (III, 5).

I Vittone nel Basso Canavese erano dal Medioevo, e nonostante il nome montanaro, parteciparono attivamente a quella caratterizzazione monferrina di cui più volte si è parlato. «Vittun», in dialetto significa uomo dell'alpe, uomo delle traversate veloci, venditore ambulante sulle vie transalpine. Porta traccia di tale nome il complesso carolingio di Settimo Vittone all'imbocco della valle d'Aosta. Si trovano dei Vittone nei trecenteschi consortili fondatori di borghi locali, quali per esempio San Maurizio.

Opere del Vittone nella zona sono a Sant'Ignazio sul rilievo tra Pessinetto e Lanzo, a Foglizzo, a Rivarolo, a Montanaro, a S. Ambrogio, a Borgomasino, a Chivasso ed a San Benigno. Un altare del '69 che gli fu attribuito erroneamente in quel di Mathi, è forse invece del Prunotto, come dimostra il monogramma F. P. Ed anche quella parrocchiale si volle sua, ed invece è del Morari (VI, 3), tra il '66 e il '69.

Il primo e l'ultimo dei monumenti canavesani cui è legato il suo nome sono anche l'iniziale suo lavoro professionale e l'opera sulla quale lavorava progettualmente quando morì.

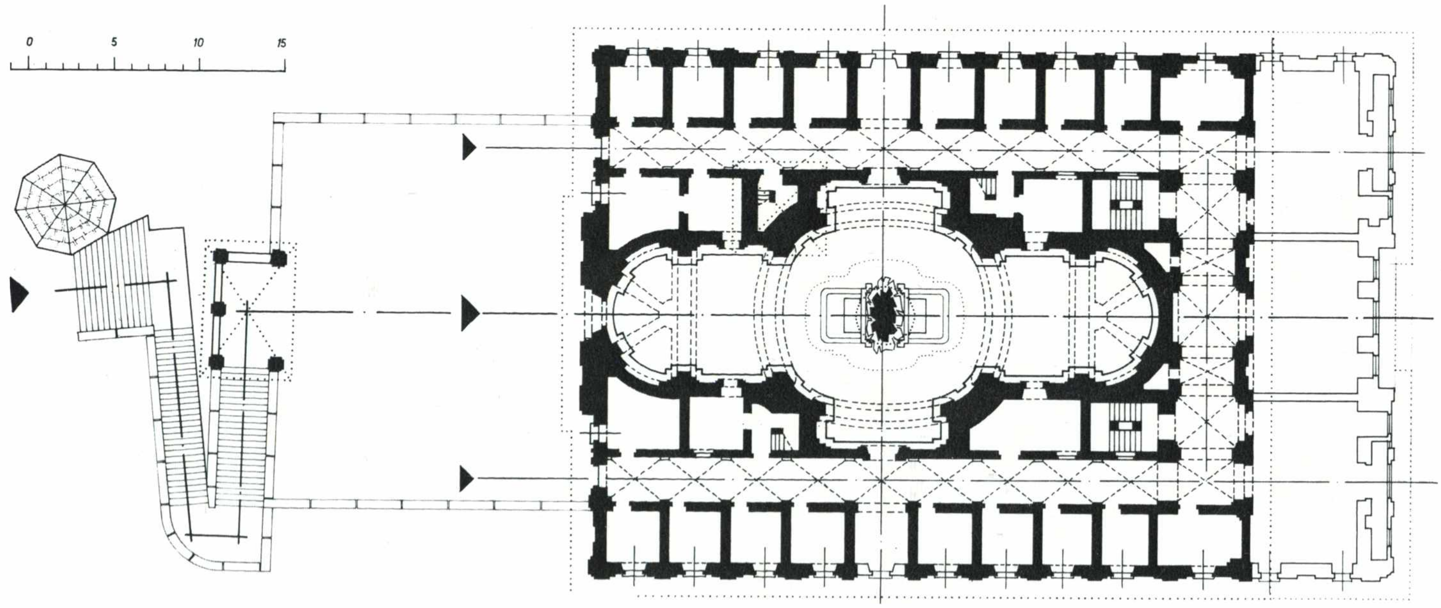
Parimenti densi di misteriosi quesiti sono la giovanile opera di Sant'Ignazio e quella estrema fatica per Fruttuaria sulla quale l'artista sommo chiuse gli occhi.

Per qualche decennio si dubitò che Bernardo Vittone avesse potuto progettare e realizzare tra '25 e '27 il Santuario sul monte Bastia, stante la troppo giovane età, di ventenne o ventiduenne, ed una sospetta imperizia prima dell'andata a Roma a perfezionarsi (ed anche a vincere nel '32 il concorso clementino dell'Accademia di San Luca; vittoria che tanto onore gli donò agli occhi di tutti gli architetti europei sempre rivolti ai fatti artistici che accadevano nella capitale della cattolicità). Io stesso feci l'ipotesi che si sia trattato d'una ordinazione fatta dai Gesuiti che s'occupavano della ricostruzione ampliativa della vecchia cappella di cui già si parlò (V, 3), al già celebre e maturo architetto Gian Giacomo Plantery (zio materno di Bernardo, e da quegli fatto studiare) ed eseguire dal giovane apprendista-studente più di lui lesto a percorrere mulattiere faticose nelle valli che gli erano famigliari. Ma poi, dopo le convincenti perorazioni di Millon, tutti siamo convinti, non solo dell'autenticità dell'idea vittoniana, ma anche della possibilità d'un anticipo professionale d'un giovane brillante, anche negli esordi, nei quali si giovava della malleveria dello zio.

L'idea compositiva di Vittone era chiarissima nei suoi dati di pretesto inventivo e di condotta grammaticale e sintattica. Si trattava, come egli stesso dice nel suo secondo trattato «Istruzioni Diverse» (1766) «di rappresentare il Santo sul sasso stesso del Monte nel modo che egli vi apparve, talmente che ne viene la figura, in un coll'altare, che è doppio, a trovarsi isolata nel mezzo della chiesa, ornata però ed accompagnata da que' simboli che ad un tale Santo sono confacenti». Va da sé che la chiesa nel cui «mezzo», cioè al cui centro, sta una macchina esaltativa e trionfale di legno e cartapesta (come quelle che si portavano in processione), diventa un tempio a pianta centrale; il tempo non significando concettualmente altro che un immenso baldacchino protettivo dell'allegoria agiologica posto nel baricentro d'un chiostro, sul quale si affacciano le celle destinate ai sacerdoti ed ai pellegrini.

Tomaso Chiuso, attribuendo il Santuario alpino del Loiola al nostro campione del rococò, nonostante la propria appartenenza all'epoca neoclassica avversa alle varie fasi del barocco, stima Vittone, «fornito di molto buon gusto e di una certa grazia che rendono i suoi lavori assai piacevoli mentre il suo spirito di pietà conferiva a dare ai medesimi un'impronta religiosa». Non ritenne fosse opportuno aggiungere che fu trattatista vitruviano tra i più indipendenti, il quale, specialmente nel trattato antologico, in cui produce con splendide tavole le proprie migliori realizzazioni architettoniche, continuò ad insistere che mai la sorgente dell'ispirazione formale si spegnerà. Vittone fu fiducioso nella miracolosa capacità dell'uomo di «inventare», non di «imitare».

Il suo santuario alpestre, quale baldacchino, era una invenzione, non era la copia d'una qualsiasi chiesa a pianta centrale, quale archetipo perfetto da imitare pedissequamente. Il suo asse di simmetria verticale passante nel centro dell'incrocio delle quattro braccia absidate, non è spo-



VI, 2; fig. 1.
Planimetria dell'attuale Santuario di Sant'Ignazio, arch. Bernardo Vittone, 1725-27. In nero la parte settecentesca (da appunti di G. Varaldo e miei).

stabile. Qualsiasi lettura critica che non tenga conto di tale verticale asse di simmetria della composizione spaziale, lo mortifica e ne annulla il valore artistico.

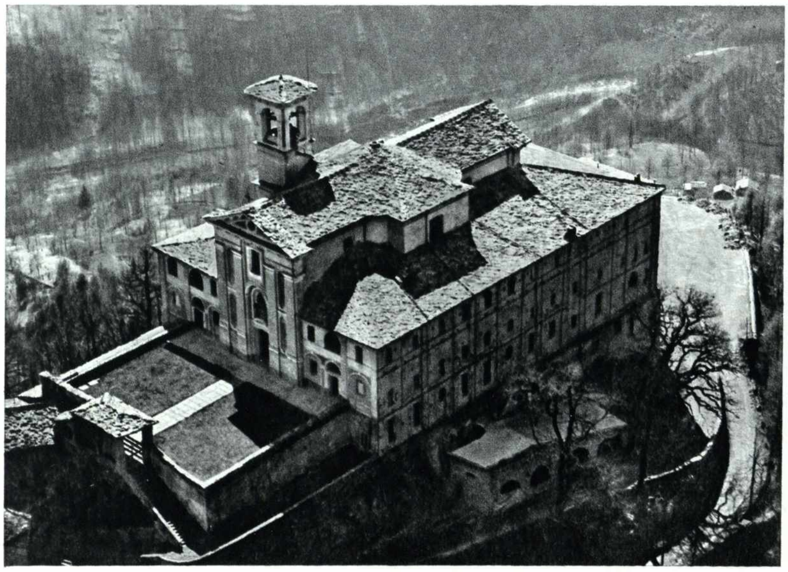
Perciò il provvisorio spostamento della trionfalistica evocazione di Sant'Ignazio di Loiola legata alle leggende dei lupi che infestavano i dintorni (V, 3), ci si augura venga abrogato per ripristinare una struttura estetica; ché ora è zoppa. Il vano dell'aula, cioè un grande chiostro a due piani, (VI, 2; figg. 1÷3), coperto da una volta a vela dalla quale pende una immensa corona regia, non era modesta trovata e non era neppure eseguita con basso mestiere: basta osservare la bella fattura dei capitelli compositi inghirlandati (VI, 2; fig. 4). Invece scadente fu la realizzazione dell'altare, non certo all'altezza dello squisito e brioso disegno improvvisato dal giovane architetto, che si conserva a Parigi nel Musée des Arts Decoratifs (VI, 2; fig. 10).

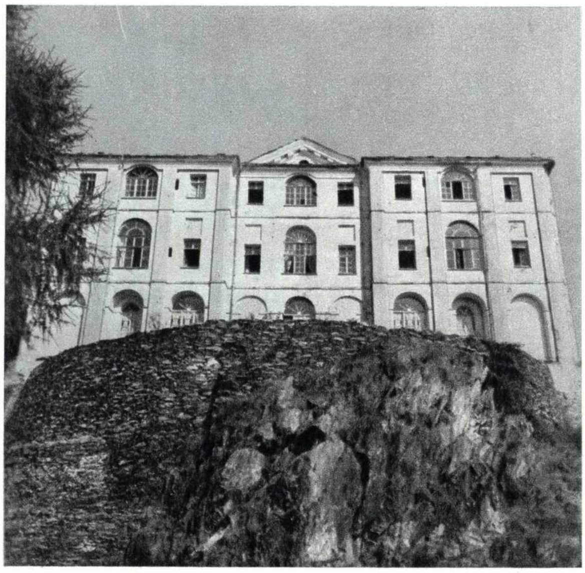
Dunque Bernardo Vittone nel 1725 era buon pittore con animo scenografico. Davanti all'acquerello parigino si capisce perché amasse definirsi allievo di Filippo Juvarra, prodigioso disegnatore e scenografo nella prospettiva estetica che abbiamo testé esaminata (VI, 1).

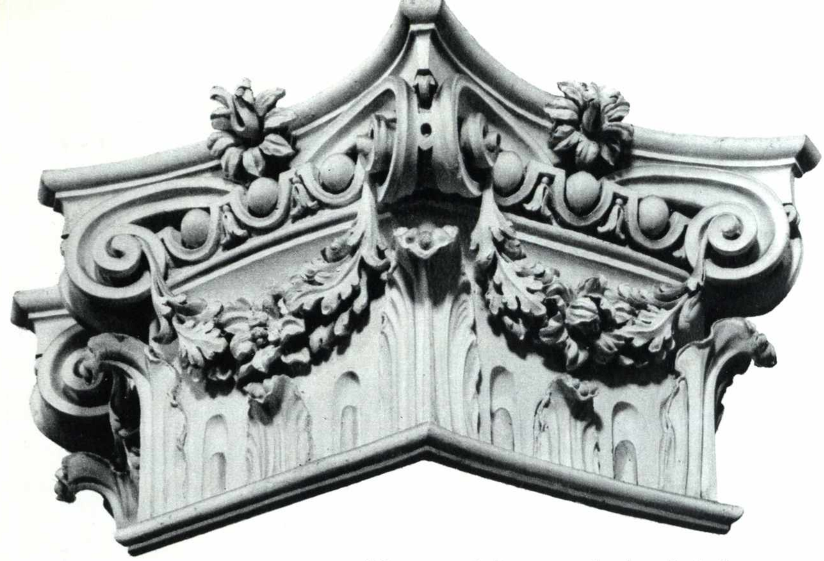
Lo schema iconografico, cambiando i protagonisti umani, ma permanendo il motivo trionfante dell'Eucaristia, era persino oggetto di invito perentorio al culto del mistero eucaristico. Viceversa il gruppo scultoreo, messo sull'altare da rozzi artisti, impoverì nella realtà la brillantezza dell'immagine vittoniana, che doveva essere figurazione di trascendentali misteri resi luminosissimi nel gusto del tempo settecentesco rococò. La stessa incisione pubblicata alla tavola 93 delle «Istruzioni diverse», è una ben povera deformante imitazione del disegno.

Purtroppo la complicata ma povera icona plastica realizzata in sito invita, anziché all'estasi barocca, all'umiliante incubo; e di notte, illuminate dalla fiammella della candela mossa da correnti d'aria, le statue del Loiola, del discepolo confratello e degli angioli lasciano ondeggiare le proprie ombre dentro l'aula del santuario entro la quale prospettavano le camerette interne del conventino

VI, 2; figg. 2 e 3.
Veduta aerea e veduta posteriore, cioè della parte ottocentesca.


2


3



VI, 2; fig. 4.
Capitello dell'aula centrale del Santuario di Sant'Ignazio.

destinato a ritiri spirituali: spiritosamente Massimo D'Azeglio, ne «I miei ricordi», coglieva siffatto stato di disagio, rievocando un suo soggiorno insieme ai fratelli Prospero ed Enrico, nel 1813. Mentre con animo d'artista loda che «la punta di questo monte», «un masso nudo ed acuto», sia stato «chiuso entro una bella chiesa», non altrettanto entusiasmo manifesta della visibilità del monumentale gruppo dalla sua celletta. «Se mi svegliavo, vedevo sempre a farmi la guardia quel Sant'Ignazio nero, immobile e che, nelle semitenebre che manteneva il debole lumicino della lampada dell'altare, pareva tutt'altro che un abitante del Paradiso».

Evidentemente il capovolgimento, in negativo, dell'immagine rococò comprova il passaggio delle predilezioni del gusto dagli ideali letterari classicistici a quelle romantiche ed averniche delle generazioni risorgimentali.

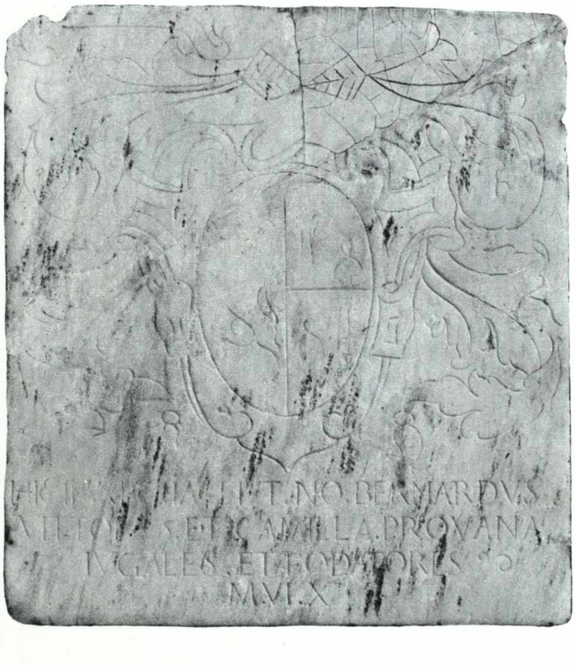
Vittone era all'opposto polo della spiritualità, religiosissimo e financo bigotto. Aveva un fratello canonico della cattedrale torinese. Legatissimo alla Compagnia di Gesù, lavorò per i Gesuiti non solo quassù sulla vetta lanzese, bensì anche a costruirne il convento in via Dora Grossa accanto alla chiesa dei Santi Martiri, cui aggiunse la splendida sacrestia. La facciata del convento su via Garibaldi è degli anni '69-70, cioè gli ultimi di vita. Ma la sacrestia (fu costruita nel '51 e, coperta dalla più emozionante volta planteriana che si conosca) dimostra la immaginabile discendenza stilistica di Bernardo anche dallo zio Giangiacomo, inventore di quella soffittatura fatta d'archi intrecciati, elementi strutturali i quali da sé soli costituiscono ornamentazione di pieno appagamento estetico.

L'adesione del nipote alla formula architettonica di Plantery, dopo l'esperimentazione d'un neoguarinismo che si dimostrò ostico e labile, non poteva non riaffiorare nella sua evoluzione formale, per dimostrare la prodigiosa capacità di sperimentare sistematicamente conformazioni assurgenti alla sublimazione della forma. Leggerezza di tocco e massimo di luminosità quasi ai limiti del diafano e dell'incorporeo, fu l'ideale con il quale si classifica Bernardo Vittone nella storia dell'arte.

Ebbene in Sant'Ignazio il cancellato uniforme «bianco calce» delle volte a vela (VI, 2; figg. 6÷9) e della facciata (VI, 2; fig. 11) piantata sullo spiazzo del sagrato a denunciare visivamente l'interna distribuzione delle cose messe in pianta (cioè aula avvolta dal conventino, tinteggiatura stessa della facciata, col colore caldo del bianco palladiano che fu prediletto da Juvarra) sono tutti elementi che contribuiscono a rafforzare l'attribuzione di paternità messa inizialmente in dubbio. Le attuali ritinteggiature policrome non sono da considerarsi filologicamente ispirate.

Ma anche l'ultima opera progettuale, della quale non si ama parlare nelle biografie del Vittone per l'imbarazzo di sollevare il velo delle accumulate ambiguità attributive, potrebbe significare molto per la critica.

VI, 2; fig. 5.
Lapide tombale, con stemma dei Vittone e dei Provana, a Mathi.



Segnalo a questo scopo tre episodi: primo, la vista esterna della cupola della parrocchiale di San Benigno sorta sulle macerie della vetusta abbazia di Fruttuaria (I, 4; fig. 17) per volontà dello strano ultimo abate, accanto all'originario campanile, che seppe resistere sino ad oggi contrastando ogni offesa; secondo, il soffitto a volta della sacrestia; terzo, il soffitto dello scurolo sostitutivo della cripta.

Vittoria Moccagatta e Luigi Mallé quegli episodi li attribuiscono a Vittone. I progetti di quest'opera, eseguita dal discepolo Quarini dopo avervi apportato notevoli rimaneggiamenti, furono fatti ritirare dal Cardinale abate di Fruttuaria, mentre si eseguivano la necroscopia del maestro, le operazioni d'inventario e di estimo dei suoi beni. L'incaricato dell'abate, sig. Nicolai rappresentò «essere stato incaricato il sig. Ing. Bernardo Vittone dal predetto cardinale di dirigere con li suoi consigli la costruzione che attualmente si fa della chiesa parrocchiale di San Benigno e per tal fine aver rimesso al Vittone alcuni giorni fa il disegno di detta Fabbrica in due pezzi esistenti in un ripostiglio o sia tubo di tola... facendo istanza, atteso il grave pregiudizio che verrebbe cagionato del ritardo perché in difetto di detti disegni non possono proseguirsi i lavori, di dissigillarsi lo Studio e quindi procedersi alla ricerca di detti disegni e carte relative». Aggiunge l'Olivero (che pubblicò il verbale di inventario dell'Arch. di Stato, II, l. II. 1, nell'anno 1770), che l'istanza del sig. Nicolai venne accolta dal giudice «stante l'affermativa di Gio. Stefano Maria Garino già domestico del fu Bernardo Vittone, il quale mediante

6

7

giuramento che ha prestato, ha affermato in parole di verità di essere veramente in studio il suaccennato disegno e carte relative proprie della prefata Sua Eminenza ».

Nello studio stava un astuccio contenente due disegni rappresentanti l'uno una pianta di chiesa e l'altro, la sezione della chiesa stessa ed un altro tubo di latta con dieci fogli vergati con le Istruzioni della chiesa di San Benigno e datati 7 ottobre 1770. Altri fogli trovati mostrano le misure del monumento e la dichiarazione di ricevuta di cento zecchini « pei travagli fatti sia nel concernente la vigna di S. Eminenza che pei lavori di S. Benigno ».

Non risulta ben chiara l'importanza delle modifiche apportate da Vittone ad un progetto (VI, 2; fig. 14) portato da Roma dal cardinale e che si era conservato nella parrocchiale fino a poco tempo fa con indicazioni metrologiche non piemontesi e quindi forse ineseguibili dalle maestranze locali.

Sul posto, come già detto, non si possono fare che induzioni attributive, parte al Vittone e parte al suo collaboratore di studio Mario Quarini, successogli nella direzione di molte opere, ammesso che il disegno portato da Roma non sia stato portato ad esecuzione nonostante non dubitabili proposte di modifica degli architetti piemontesi.

D'altra parte non si vede come possa essere sostenibile che con quei due soli disegni si sia potuto fare stare in piedi così considerevole mole.

Diceva il Cardinale delle Lanze che il tempio disegnato imitava la basilica romana di San Pietro. Ma ciò non corrispondeva affatto al vero. Tuttalpiù poteva dimostrare l'incoltura architettonica del prelato. La pianta qui riprodotta lo dimostra.

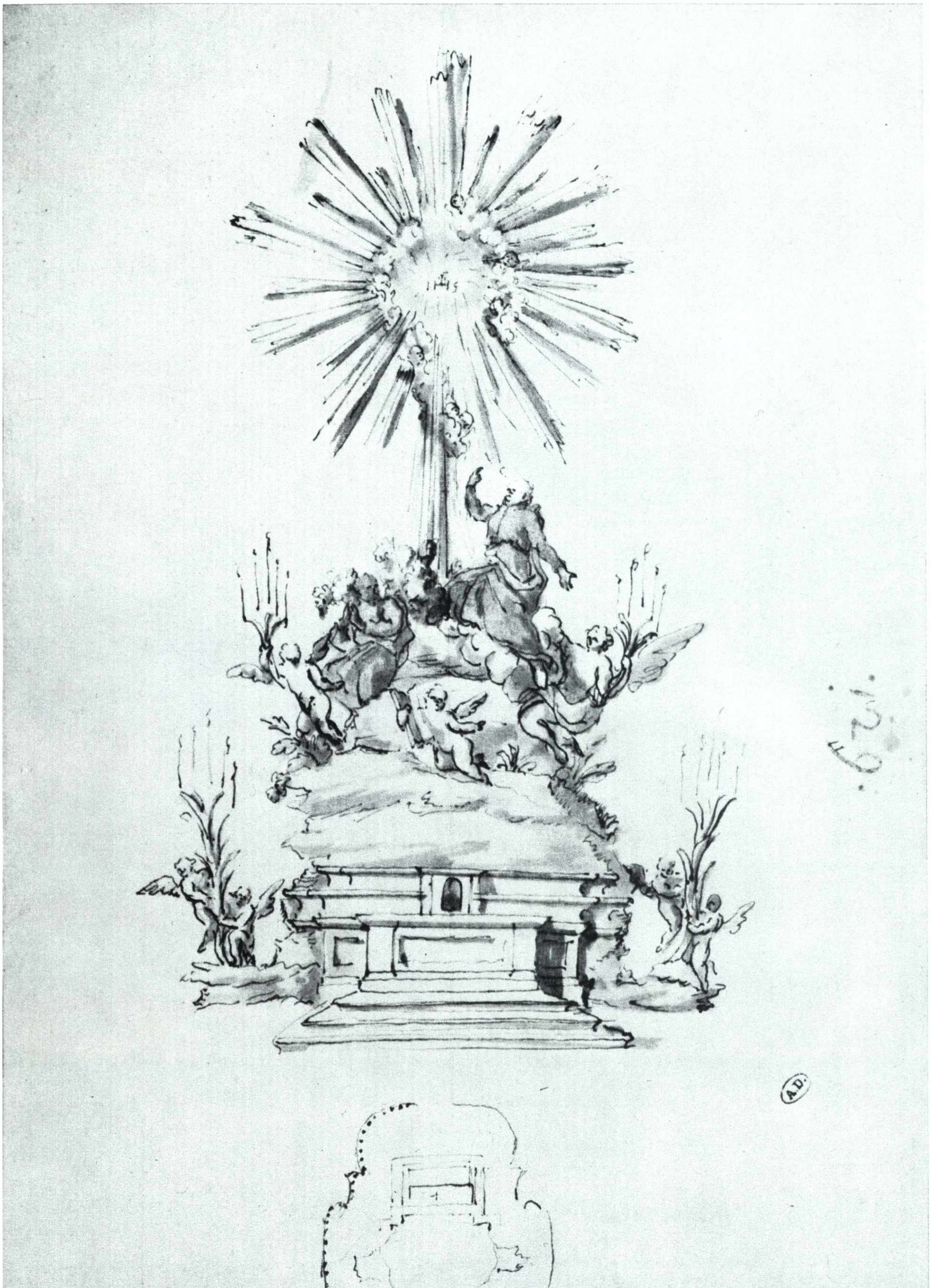
Quei particolari esterni ed interni che ho citati a proposito delle affinità con i personalissimi modi vittoniani ci portano colla mente alla disinvoltura costruttiva ed ornamentale della bella villa sulla collina moncalierese detta « la Cardinala ». I peducci d'imposta delle nervature appena appena

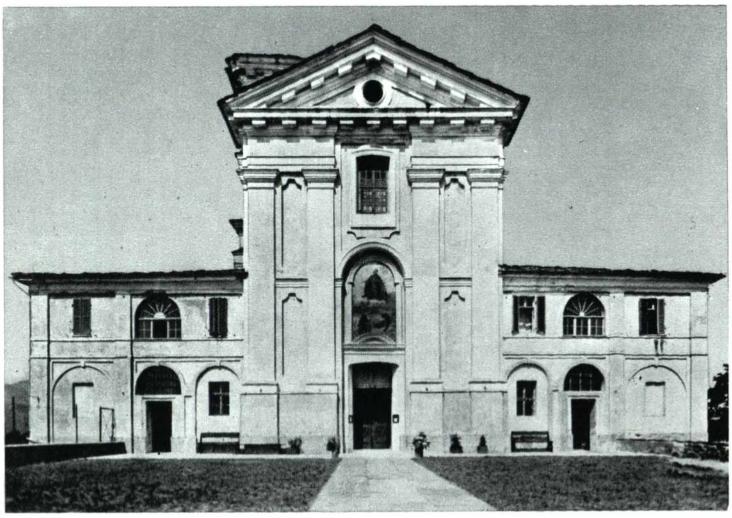
VI, 2; figg. 6 ÷ 9.
Istantanee di anni fa nell'interno del Santuario di Sant'Ignazio.

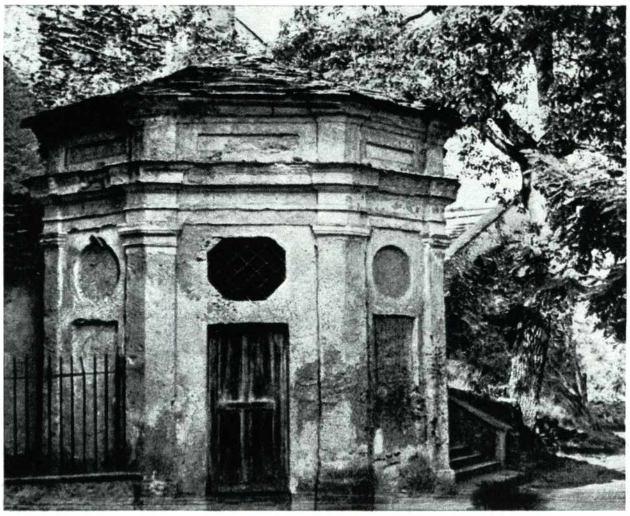
Nella tavola a fronte:
VI, 2; fig. 10.
Proposta progettuale autografa di Bernardo Vittone per l'altare al centro del Santuario di Sant'Ignazio. (Musée des Arts Decoratifs, Parigi).

8

9


IHS
129.
A.D.


11


12

suggerite delle volte stanno in un clima d'arte ch'era l'ultima dimostrazione delle possibilità del rococò oltre gli anni di ingresso nella storia del gusto neoclassico.

A questo stile rococò, nella sua profonda aristocratica indole, aderiva veracemente il porporato. La serica veste frusciante di monsignor Vittorio Amedeo s'addiceva ad ambienti modellati nello spirito salottiero di corte. Egli era figlio di Agostino di Sales e di Barbara Piossasco; e cioè pronipote di Gabriella di Mesme de Marolle, sposatasi con Carlo di Sales delle Lanze dopo trascorsi con Carlo Emanuele II. Veniva perciò considerato con riguardi a corte, lo confermerebbero non solo il gusto raffinato, bensì anche la disinvoltura di possedere una dimora lontana da S. Benigno, per interrompere la routine di abate. Una « vigna » per il tempo libero!

L'etica civile e la morale religiosa di Fruttuaria ai tempi di Guglielmo da Volpiano (I, 4; e I, 5) colpì per la sua edificante esemplarità anche Pietro Damiani, delegato dal Pontefice a studiare malcostumi e mali diffusi nelle abbazie piemontesi del sec. XI. Il Santo, che fu costì dopo il Mille nel momento in cui ritornava ad emergere l'attenzione per le cose del mondo, ne scrisse alla contessa Adelaide marchesa e duchessa delle Alpi Cozie con parole di elogio e di sprone a far opera di correzione nei vescovadi distorcenti il costume cristiano.

Quindi, anche se morendo repentinamente Bernardo Vittone non poté personalmente incidere sull'opera concreta, tuttavia il suo magisterio si prolungò con frammenti quasi prefabbricati del suo stile messi in opera da Mario Quarini (VI, 3), che ormai sfornava idee formali in proprio ma d'evidente paternità del Maestro. A Quarini autonomo, tuttavia, si deve il progetto e l'esecuzione del palazzo abbaziale e l'Ospedale di Carità di San Benigno (1778-85), attuale sede municipale.

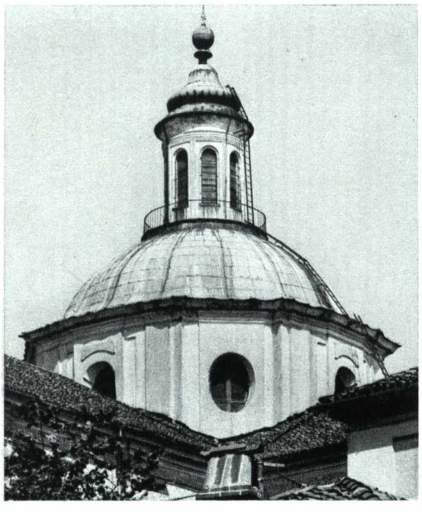
Ma ritornando a Vittone, vien fatto di chiedersi il motivo per cui abbia aderito ad occuparsi del grande chiesone sanbenignese. Una delle soluzioni del quesito potrebbe risiedere nella mai abbandonata ambizione dell'architetto torinese-canavesano d'essere invitato dai Savoia a ricostruire ampliata la cattedrale di Torino: nel suo trattato riprodusse un progetto grandioso per tale duomo, senza però precisarlo. Anche per il palazzo reale egli allestì progetti che non furono accolti.

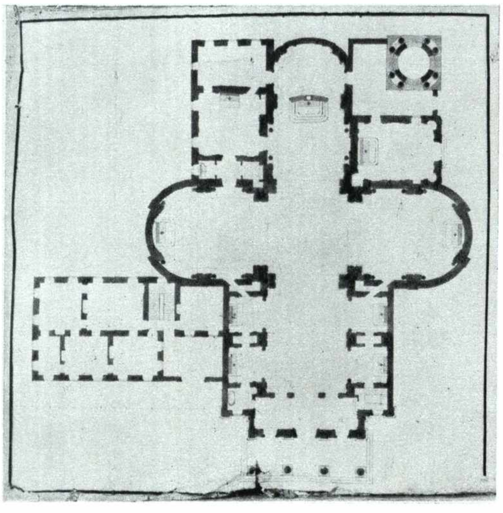
La cupola della chiesa abbaziale tuttavia ha un profilo esterno (VI, 2; figg. 13 e 15) che non ricorda affatto le cupole della tradizione michelangiolesca e vaticana, essendo del tipo vittoniano visto in Chieri a S. Bernardino, tuttavia senza avere la stupefacente interna costituzione cellulare.

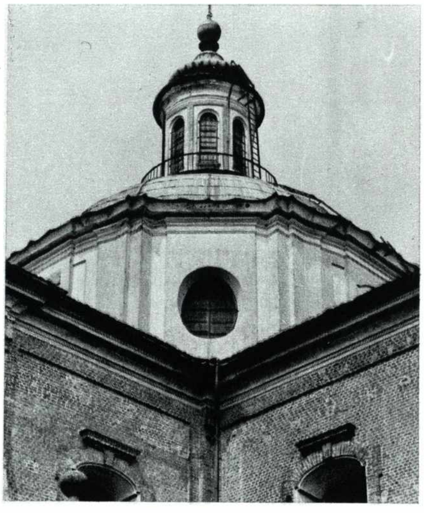
VI, 2; figg. 11 e 12.
Facciata principale sul piazzale del Santuario e edicola del pozzo al piede della scalinata.

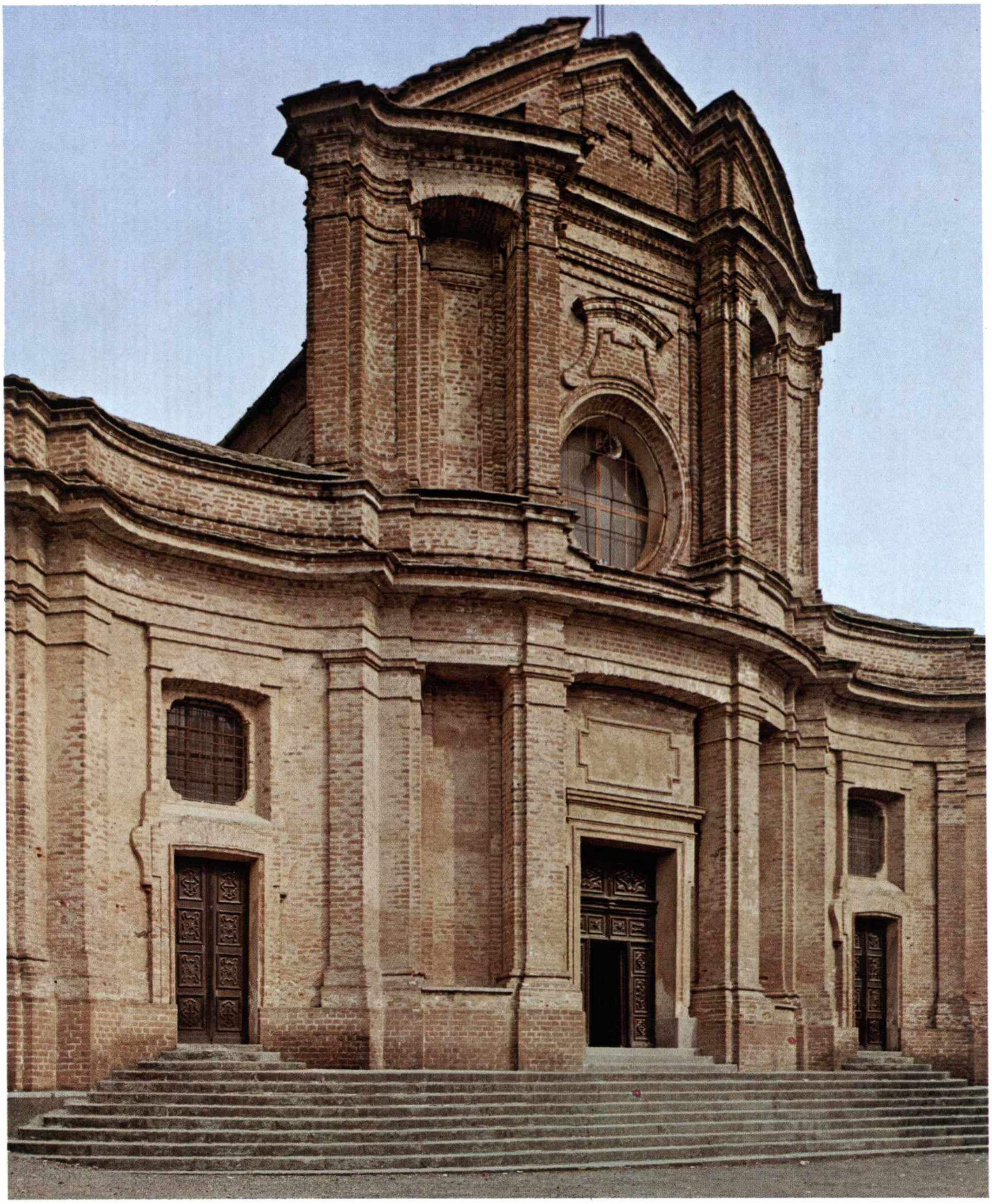
Nella tavola a fronte:
VI, 3; figg. 1 e 2.
La facciata di San Nicolao a Coassolo, architetto Carlo Maria Castelli, 1745-49.

VI, 2; figg. 13 ÷ 15.
Due vedute della cupola della chiesa abbaziale di S. Benigno di Fruttuaria ed una pianta del presunto progetto romano.


13

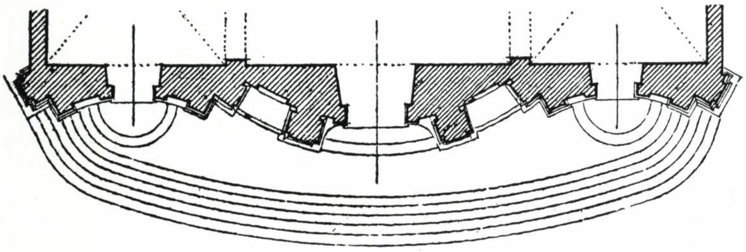

14


15



Altre puntuali invenzioni architettoniche rococò entro una cornice senza evoluzione paesaggistica: a Coassolo, Corio, Front. VI, 3

È stato detto che nel secolo XVIII per un architetto poteva essere stimolante partecipare in Piemonte alla fermentazione neoborrominiana e neoguariniana piuttosto che andare in altre regioni ove la fantasia architettonica languiva nelle soggezioni accademiche tradizionaliste oppure nelle inibizioni all'arbitrio incominciate con i prodromi neoclassicisti. Bene formulato è tale pensiero, perché la stagione rococò fu miracoloso stato di grazia, tanto per i maggiori artisti quanto per la miriade dei collaboratori di minore levatura ma tuttavia pervasi da un fervore che si fa talora valida forma lirica anche dove ci si aspetterebbe d'incontrare solo espressioni di mestiere.



Specialmente nella costruzione di chiese parrocchiali, in quei posti dove all'epoca castellamontiana non si fece in tempo ad alzare tra le basse case medioevali e rurali la facciatona barocca (IV, 1), lo stile allegro e fastoso del Settecento tentò di aggredire il paesaggio arcaico e di adeguarlo alle esigenze di riplasmazione che quella nobiltà desiderava per fare corrispondere l'altisonanza dei predicati acquisiti di recente alla realtà edilizia di villaggi e borghi apparentemente arretrati.

Sono puntuali perle alcune delle invenzioni che qua e là incontransi nelle Valli lanzesi e nel Basso Canavese.

Ricordo d'avere fatto un pensiero di questo tipo allorché fui chiamato dal Municipio di Coassolo a restaurare la facciata a mattoni della chiesa di San Nicolao, che allora non possedeva una paternità né illustre né qualsiasi. Si era nel 1938-39; successivamente, trovato nei verbali del « Consolato della Comunità di Coassolo » il nome dell'autore « Ingegnere Carlo Maria Castelli », ne sortì una mia memorietta a stampa illustrante la vicenda riplasmativa della facciata; s'era evitato di prendere in considerazione tutto il monumento che dal cinquecento ha avuto tante rimanipolazioni d'aggiornamento al gusto variante nei tempi e che conteneva quella tavola pittorica declassata a fare da spalliera ad una orribile statua di gesso (rimossa solo l'altro ieri ma che costituì oggetto d'attenzione per anni sospettandola opera defendentiana) che oggi diamo a Giuseppe Giovenone (III, 8; fig. 5). Nell'interno ci sarebbe anche da studiare l'attuale presbiterio nel cui fondale severi affreschi quadraturisti e stucchi dorati fanno da cornice ad una nicchia da cui sembra uscire ammonitrice la figura episcopale di Nicola da Bari, qui affettuosamente e dialettalmente chiamato Nicolao (VI, 3; fig. 3).

Modellato nel panneggio in maniera sicura e nel volto barbuto espressiva, suggerisce a chi intervista frettolosamente il circolo scultoreo torinese intorno ai Clemente, forse verso il 1778 qualche tempo dopo la facciata, la quale invece è stata concepita e realizzata tra gli anni 1747 e '50. Una statua di mano clementiana è a Balangero (VI, 5).

Nel '45 si redige e si contratta il capitolato dei lavori, accettato dal capomastro Carlo Antonio Ramanzini da Lugano. Nel '49 è fatta la facciata così come ora la vediamo (VI, 3; figg. 1 e 2), ma si trattengono i ponti per la intonacatura (pensiero accertato) e per la creazione delle due volute laterali simmetriche (pensiero sospettato, perché in realtà così tronche ed isolate non si lasciavano mai le ali che nascondono le navate laterali).

Il Cardinale Arcivescovo Roero commentò nella visita pastorale del '52 che la facciata era molto elegante, « cum facie satis eleganti ». Non aveva torto.

L'eleganza è difficilmente in accordo con la « firmitas », specialmente ove il clima è rigido e duro con le conformazioni non tradizionali, tant'è che nel 1783 un mastro da muro lanzese, noto « per la sua istruzione e calcolo », Gianni Siletto, operò il restauro che precedette il mio. L'eleganza, comunque, non può essere disgiunta dalle preferenze del gusto ufficiale; e questa calda e colorita facciata sinuosa denuncia la sensuale personalità formale dell'autore, bivalente e deducente buon miele dagli insegnamenti solo apparentemente divergenti di Guarini e di Juvarra, ma rivivendoli originalmente, cosicché, l'individualità dell'autore si pone con onore a fianco dell'arte vittoniana.

Carlo Maria Castelli non ha a che fare col più noto omonimo Filippo Castelli. Eugenio Olivero, al quale chiesi consiglio, mi ventilò l'ipotesi che fosse autore anche della parrocchiale di Tonco, benché la notizia di Casalis lo dica « arch. Castello ». Non ho approfondito l'argomento nonostante la viva simpatia con un artista ch'è tanto più rimarchevole quanto meno è stato coltivato dalla critica.

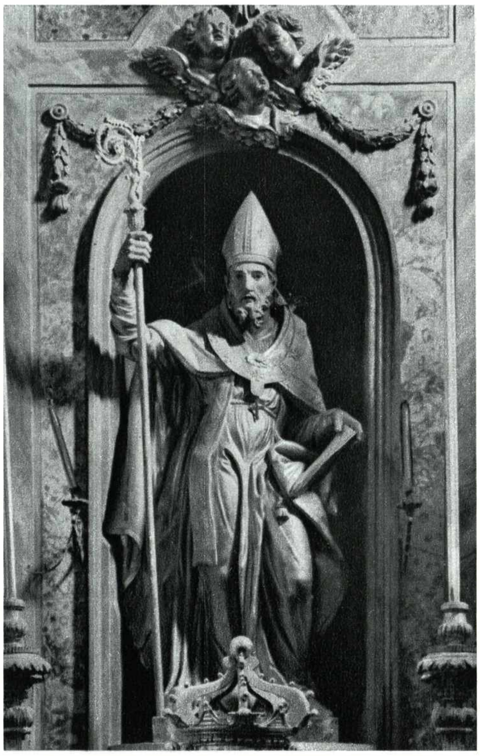
Ma la zona è tutta costellata di nomi in attesa di riabilitazione. Per esempio quell'ingegnere Maria Vincenzo Ferrero Sevalle, il quale nello stesso decennio s'occupò a dare a Corio la bella parrocchiale e forse anche quella di Rocca (ormai tutta rimaneggiata sciattamente). Dovrebb'essere parente di Giovanni Antonio Sevalle autore della Confraternita di Santa Croce a Rivalta, tra il '18 ed il '30.

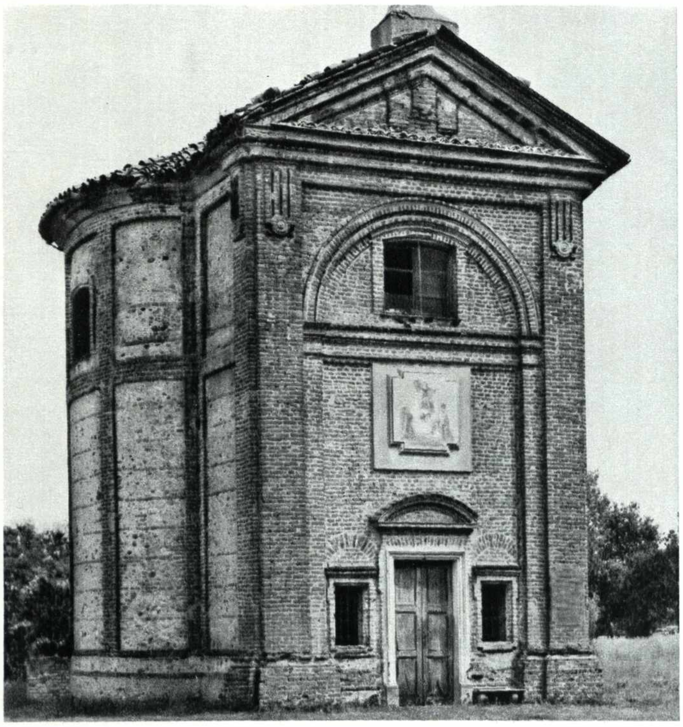
Dicono che Maria Vincenzo e Giovanni Antonio fossero parenti di quel « Pio Antonio Sevalle Turinese » che vinse nel 1682 il 2° premio clementino a Roma (il concorso di San Luca vinto poi da Juvarra e Vittone). Certo l'autore della chiesa di Corio non era più nello spirito neoguariniano. Una compostezza compositiva, amante delle stesure piane, le quali recepiscono ed irradiano tanta luce, sarebbero più in un ambito neorinascimentale, ancora timoroso di semplificazioni neoclassicistiche. In quella scia di compostezza sta, per esempio, la parrocchiale di San Martino di Pessinetto, inaugurata nella metà dell'Ottocento, ma evidentemente impostata nella seconda metà del Settecento (VI, 3; fig. 7).

Della chiesa dei Santi Anna e Genesio di Corio si conservarono a lungo i disegni firmati, oggi dispersi. Fu eretta a cominciare dal 1744 e fu completata nel 1749 (VI, 3; figg. 5 e 6).

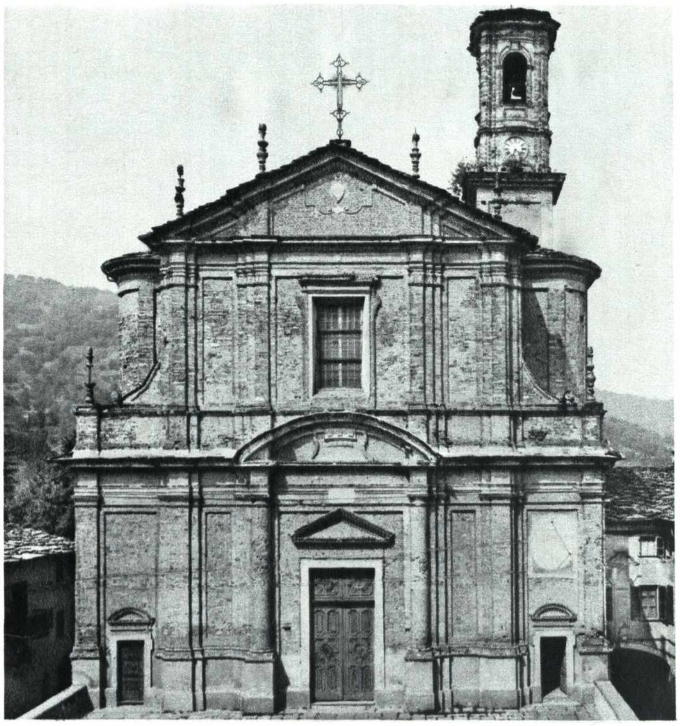
Nell'interno candido della chiesa gli affreschi furono affidati al bolognese Giovanni Battista Alberoni, artista di valore che fu collaboratore del Crosato, pure ripetendo vezzi ornamentali e quadraturistici appresi dai Galli Bibbiena. Era fra i decoratori che tra il '51 ed il '58 dipingeranno a Venaria usando la collaborazione di Filippo Antonio Franceschini (VI, 1; VII, 4).

VI, 3; fig. 3.
Statua di San Nicolao sull'altar maggiore della Parrocchiale di Coassolo.





4



5

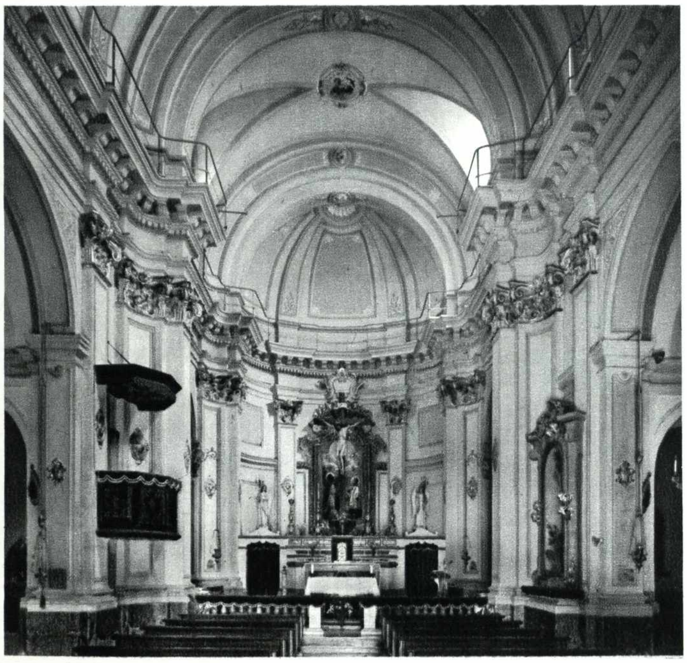
VI, 3; figg. 4 ÷ 7.
La cappella di Sant'Antonio a Front; la Parrocchiale di Sant'Anna e Genesio a Corio; la Parrocchiale di San Martino a Pessinetto.

La zona cosiddetta paesana, dunque, non si muoveva affatto sul piano della mediocrità mestierantistica.

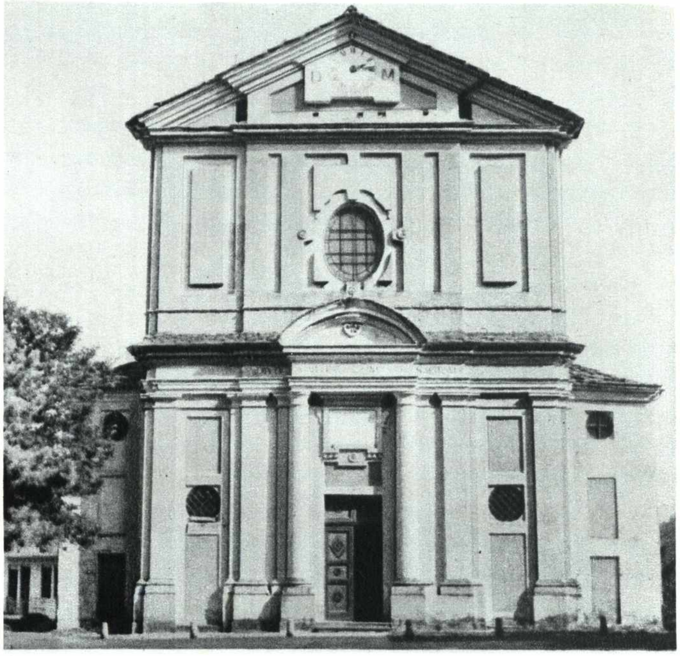
Lo dimostrano la inventività fresca e la sintetica capacità di concludere un discorso compositivo complicato degli architetti Morari, autori di architetture più volte attribuite a Vittone e Alfieri.

Sta in tale ambito la parrocchiale di Mathi, del 1769, oggi irriconoscibile per effetto di banali «arricchimenti» nell'accezione campagnola di rifinitura luccicosa. Nel suo presbiterio un altare alla romana del 1769 per molto tempo fu creduto di Bernardo Vittone, perché qui c'è la tomba dei suoi avi (VI, 2; fig. 5), ma ch'è invece opera siglata con un monogramma P. F. (forse la firma del bravissimo Francesco Prunotto, uno dei validissimi prosecutori dell'opera di Juvarra a Stupinigi insieme a Bo ed a Birago di Borgaro) (VII, 3).

La cappella fuori borgo di Front, intitolata a Sant'Antonio (VI, 3; fig. 4) è una splendida costruzioncina ancora rococò a pianta lobata, un quadrifoglio. Il semplice arco che nella facciata sta sotto il frontone triangolare invita i riquadri posti nelle sporgenti absidiole dei tre altari a giocare un motivo neoguariniano di curve e controcurve veramente sapiente. All'interno il vano si apre e si richiude in un pulsante suono d'armonie d'impeto lirico. È opera notevole di Felice Nicolao Maria Morari, figlio del più noto architetto Giovan Battista (morto nel 1758 e del quale si conosce la chiesa di Cumiana).



6



7

Occasioni periferiche e spicciole per architetti clandestini: i luganesi Gagliardi a Forno Alpi Graie.

VI, 4

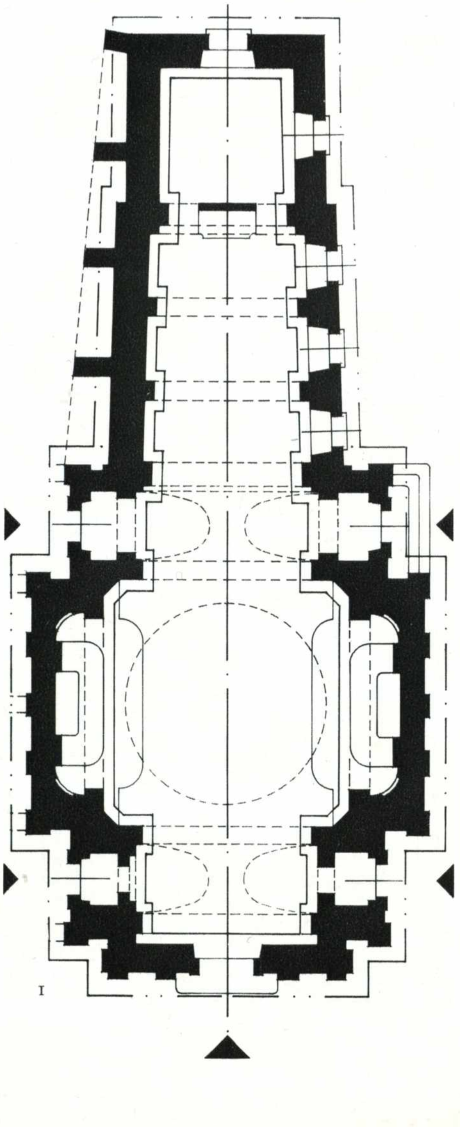
Scegliendo tra le molte occasioni periferiche e spicciole di fare architettura nel contado, anche nei lembi più estremi, è possibile vedere evidenziati i rapporti di lavoro tra i professionisti titolati dell'impresa culturale ed i loro collaboratori destinati all'anonimato della materialità operativa.

Si tratta di rapporti che sono di interesse attuale, perché s'aspira a dimostrare l'immoralità dei privilegi corporativi conferenti la firma solo ad una componente del successo e non ad altre contrastate ed emarginate solo dopo che l'opera è stata realizzata. A Torino, per essere concretamente espliciti, esisteva una specie di albo professionale per gli architetti, il Collegio degli Edili, nel quale si veniva iscritti dopo vaglio con titoli ed esami; a Torino, anche, esisteva per le maestranze subordinate, generalmente forestiere, una « Compagnia di Sant'Anna de li Sig. Architetti, capi mastri da muro, luganesi e stuccatori, fornasari ». Quelli non di Lugano e della Valsolda, ma della valle d'Intelvi e dello Stato di Milano, si aggregavano ai primi. La cappella era in San Francesco d'Assisi; ed alcuni studiosi, da Simona ad Olivero, hanno consultato gli « Ordinariati » incomincianti dal 1637; ma c'è ancora tanto da frugare per potere dare una soddisfacente risposta al quesito poco sopra esposto. Si ha un po' l'impressione che fosse una specie di ghetto. Comunque il problema si risolverà. Oggi incuriosisce l'allentamento dei controlli centrali ed il sostituirsi di architetti abusivi a quelli ufficialmente riconosciuti, laddove la lontananza da Torino lo consentisse.

Da Torino a Forno Alpi Graie ed al sovrastante Santuario sulla strada del vallone di Sea, a 1332 metri sul livello del mare, corrono circa 75 chilometri, che nel Settecento si dovevano percorrere quasi tutti a piedi. Figurarsi se quello di costruire lassù, in tanto disagio ed isolamento, non era un buon pretesto per dare ai luganesi più responsabilità di quanto non fosse lecito nella capitale!

Un disegno trasportato su pietra litografica dall'abbate Denina dal tracciato con la lanterna magica illustra foscamente quel vallone di Sea proseguente per aspri passi nella Valle dell'Arc (era il percorso di valico sulla sinistra di Forno Alpi Graie, perché quello di destra immetteva nella stessa valle savoiarda attraverso il Colle Girard): è nelle « passeggiate » di Luigi Francesetti del 1823. Il buon sindaco torinese, abilissimo alpinista (VIII, 2), lui stesso ammutoliva dinnanzi al carattere selvaggio del paesaggio.

VI, 4; figg. 1 e 2. Rilievo filologico-congetturale di due tempi della costruzione del Santuario della Madonna di Groscavallo sopra Forno Alpi Graie (VI, 4; figg. 5 e 6).



1

« Ce vallon de Sèa ne contient plus d'autres habitations que quatre chalets situés à-peu-près à trois quarts d'heure de distance les uns des autres. L'on fait monter les bestiaux du premier au second de ces chalets, et de celui-ci au troisième, et ensuite au quatrieme dès qu'il ont mangé l'herbe de celui où il se trouvent, et que la saison, progressivement plus chaude, peut le permettre. Le dernier se trouve assez près d'un beau glacier, qui dans son épaisseur et dans sa partie inférieure, laisse échapper une grosse partie de la Stura de la vallée grande sous une large voûte de glace.

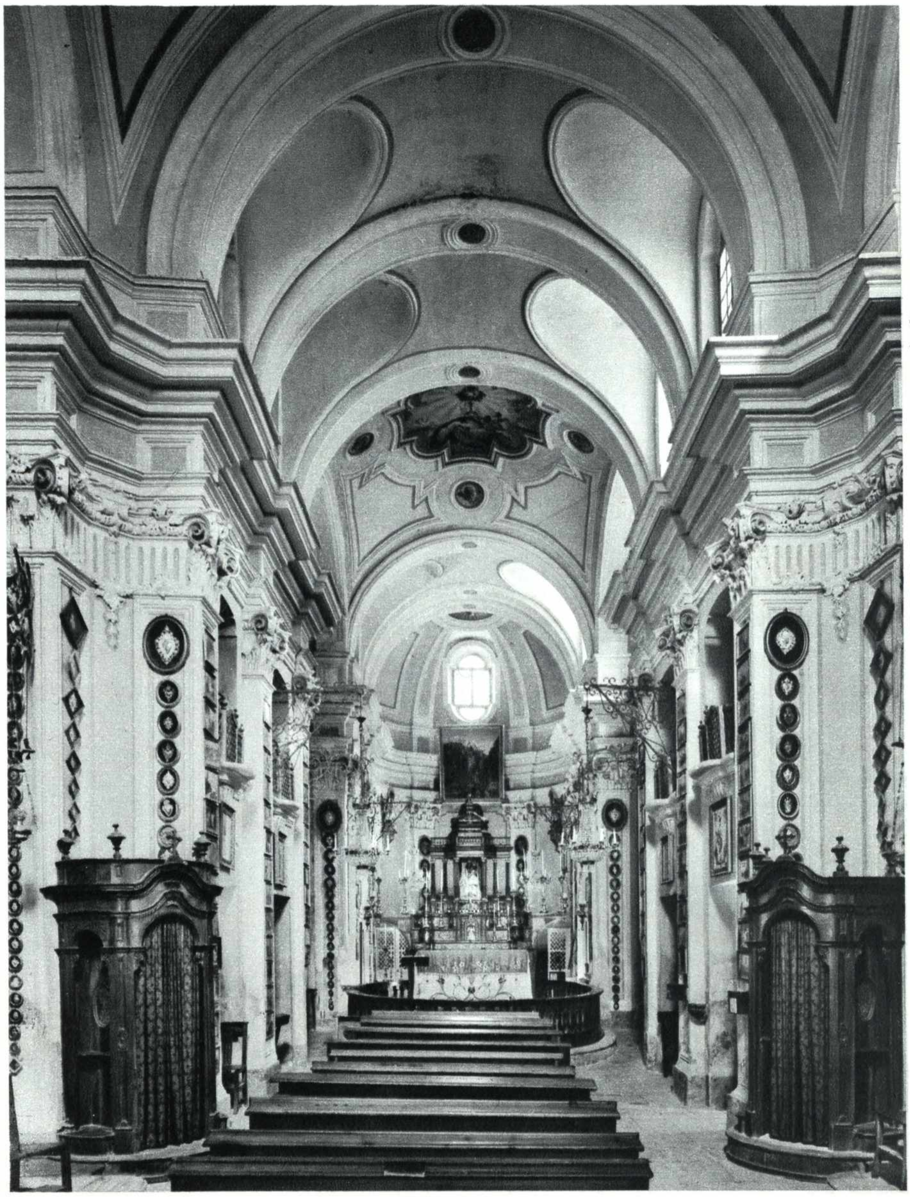
« Il faut trois bonnes heures pour remonter ce vallon, dont je n'ai jamais rien vu de plus sauvage et de plus horrible, sur-tout pendant les deux premiers tiers de sa longueur, car il s'élargit un peu vers la fin. Sans parler des hautes montagnes latérales, formées en entier d'un roche nue et coupée à pic, figurez vous tout le fond du vallon presque couvert d'énormes rochers de toutes les formes, entassés les uns sur les autres de la manière la plus pittoresque, par l'effet de quelque ancienne commotion du globe: figurez-vous l'endroit où tous ces débris seraient venus retomber, et vous aurez une idée du terrible, du majesteux, de l'effrayant desordre du vallon de Séa.

« C'est à l'entrée de ce vallon qu'on trouve, sur la gauce en montant, le fameux Sanctuaire de la Madonna du Forno de Gros-Cavallo... ». Vi si perviene dal paese percorrendo una mulattiera e, nell'ultimo tratto, una scalinata di 366 scalini. « Les plus dévots montent des degrés à genoux, et e récitant des prières à chaque degré ».

« Ces rampes et ces degrés, ainsi que le Sanctuaire lui-même, son placées au milieu d'un bois touffu de vieux hêtres, de vieux platanes et de vieux frênes, qui ont puis racine entre les rochers les plus pittoresques qu'on puisse imaginer. Il s'en échappe de tems en tems de petits filet d'eau, et il sont entremêlés d'arbustes et de fleurs alpines de toutes les couleurs e de toutes les qualités. Un sentiment et un respect religieux en ont éloigné depuis des siècles la dent meurtrière des chèvres et la coignée du bucheron. Rien n'approce de la beauté imposante et de la majesté des arbres vénérables, qui ont déjà vu sécouler tant de générations, et qui rappellent à l'imagination les bois sacrés de Delphes et de Dodone ».

La folla nei giorni di festa, dice ancora Francesetti, è enorme. Viene da queste valli, da quella di Pont, del Piemonte, dalla Savoia (i pellegrini savoiardi arrivano in cordata per non cadere nei crepacci nascosti dalla neve). Arriva il

VI, 4; fig. 3.
Interno del Santuario della Madonna di Groscavallo: sull'altar maggiore l'alzata ed il tabernacolo intarsiato (V, 6; figg. 3 e 4).



3

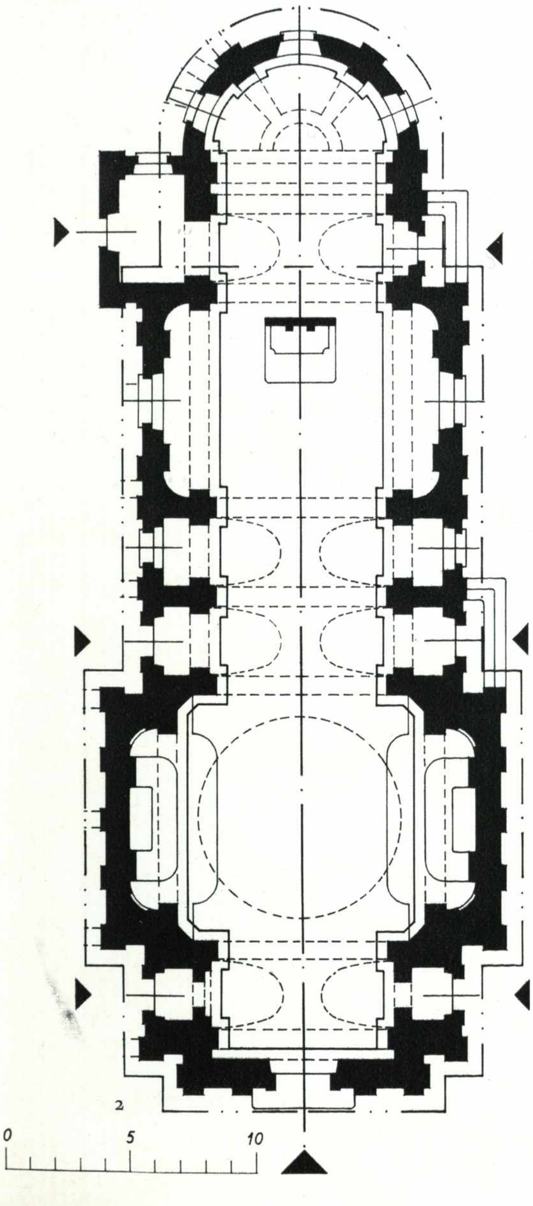
giorno antecedente le celebrazioni, passa la notte a confessarsi, a pregare, a fare novene, a cantare inni. « Ces fêtes, dit-on, sont entièrement de dévotion, sans qu'il s'y glisse la moindre chose de profane. Il n'y a ni jeu de balle, ni dîners joyeux, comme à S.t Ignace. On y voit aussi beaucoup moins de cabaret volants, chacun apportant à-peu-près avec soi ses provisions ».

Dunque l'aria pura della più alta montagna pulisce gli uomini dai malvezzi delle fiere di San Pancrazio e di Sant'Ignazio (V, 4 e V, 2).

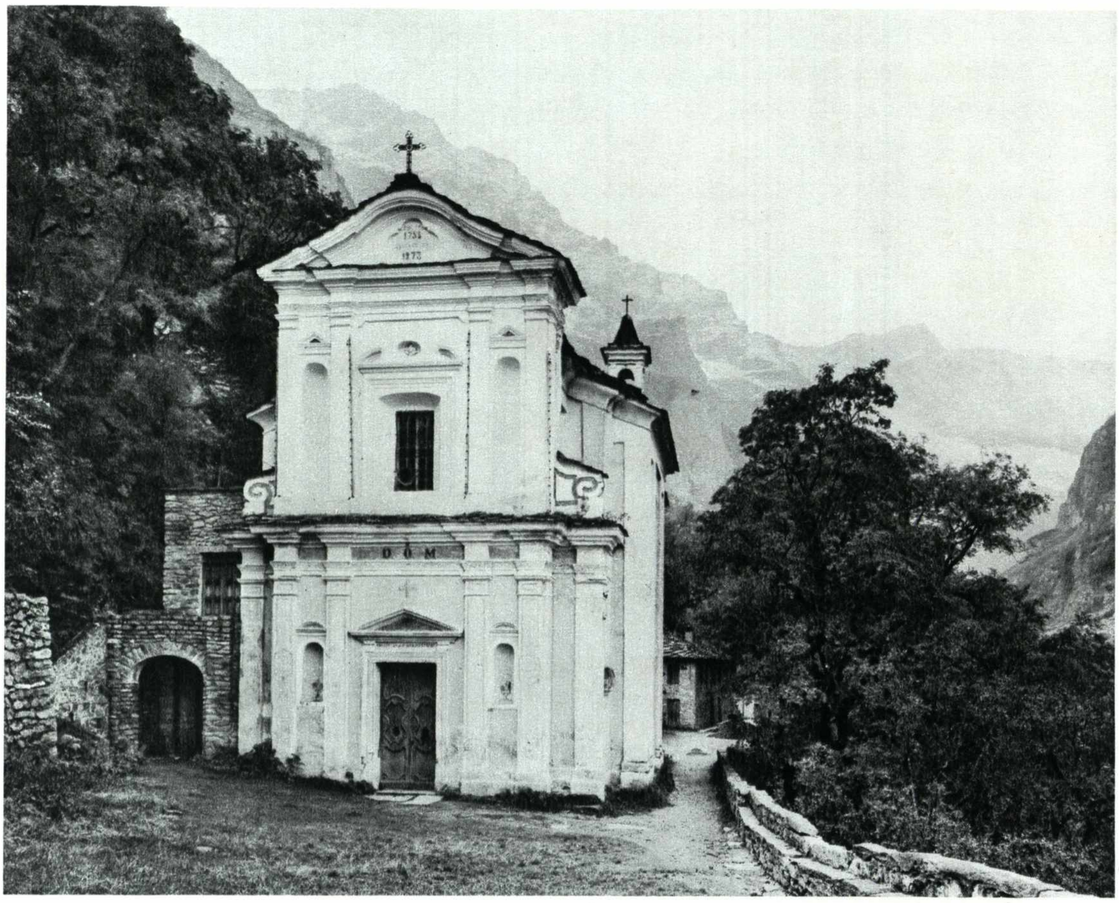
La ristrettezza del sito costrinse a creare nella roccia un allungato gradone (VI, 4; figg. 5 e 6) sul quale stanno il dormitorio dei cappellani (VI, 4; fig. 7), il sagrato scoperto ed i porticati per proteggere la folla eccedente in caso di maltempo, la chiesa lunga lunga, e veramente dignitosa e grandiosamente trionfalistica (VI, 4; figg. 1 ÷ 3) se si pensa all'ambiente d'eccezionale nudità paesistica.

Credo che sotto aspetto urbanistico il nostro non abbia altri concorrenti santuari su tutte le Alpi piemontesi in siffatte condizioni. E neppure sotto aspetto sociale, perché qui non esiste patronato gentilizio alcuno. È il popolo, col suo slancio mistico che l'ha voluto così e che si è valso degli architetti esclusi e clandestini di cui prima dicevo. Un sacerdote coordina l'impresa edilizia: don Pietro Venera; è lo stesso primo (dal 1757) parroco di Forno Alpi Graie; il quale Venera, terminato il Santuario, pensa anche alla parrocchia con lo stesso tipo di maestranze e di artisti e con altrettanto eccezionali e validi risultati.

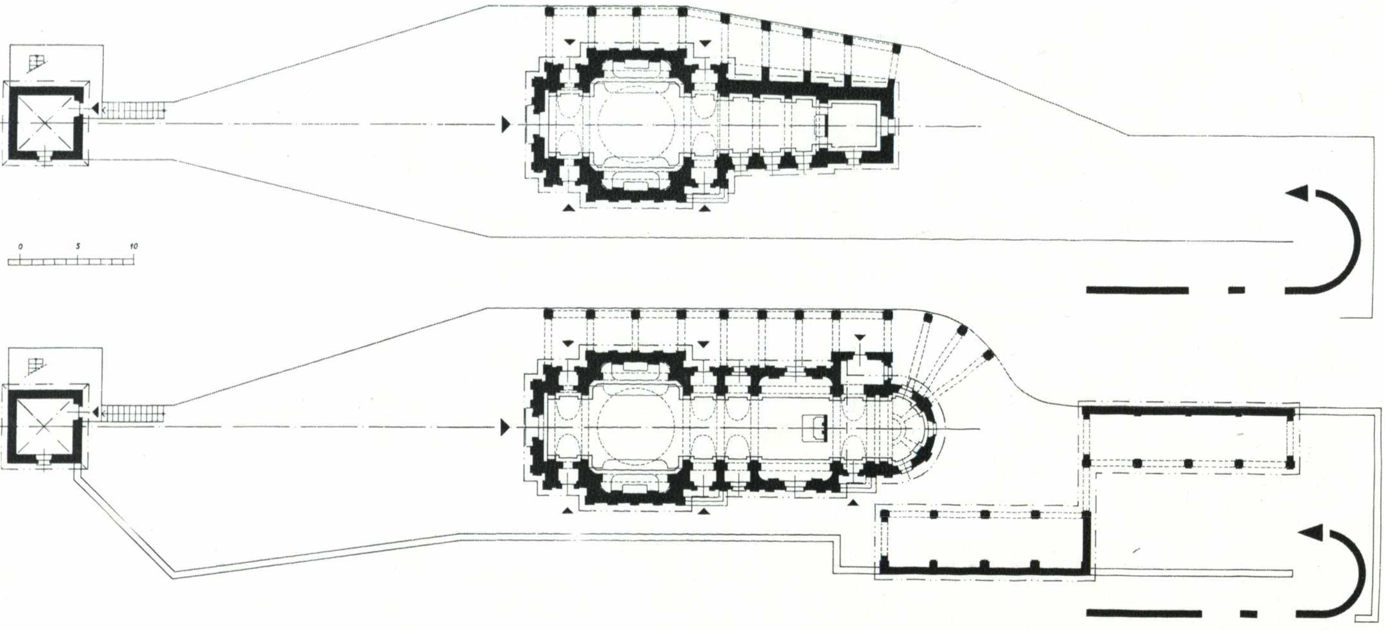
Date e nomi?



2



VI, 4; fig. 4.
La facciata del Santuario con lo sfondo del vallone di Sea.



VI, 5; figg. 5 e 6.
Planimetria del gradone roccioso e delle opere per il Santuario della Madonna di Groscavallo sopra Forno Alpi Graie, in due tempi: secc. XVIII e XIX (VI, 4; figg. 1 e 2).

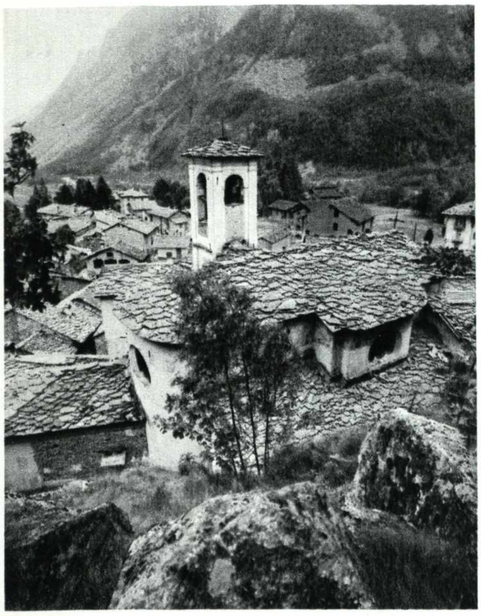
Un pilone votivo dopo l'apparizione miracolosa del 30 settembre 1630 costituisce il primo spunto catalizzatore del Santuario.

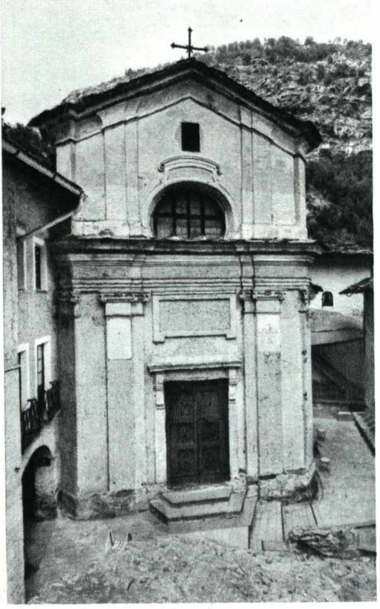
In anni imprecisati del Seicento una cappella poi ampliata del coro.

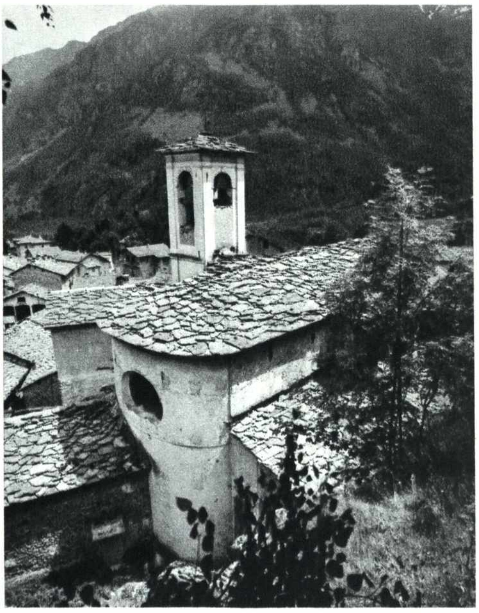
Nel 1757 una fabbrica sacra su disegni dell'ingegnere Francesco Brilli di Lugano. Nel '59 s'aggiunge altro luganese, Bernardo Legue. Nel '70 l'architetto Giovanni Battista Gagliardi, anche lui di Lugano, completa il vano, escluso il Sancta Sanctorum; completato o restaurato solo nel 1869 da Luigi Baretta nelle parti espanse e nella facciata.

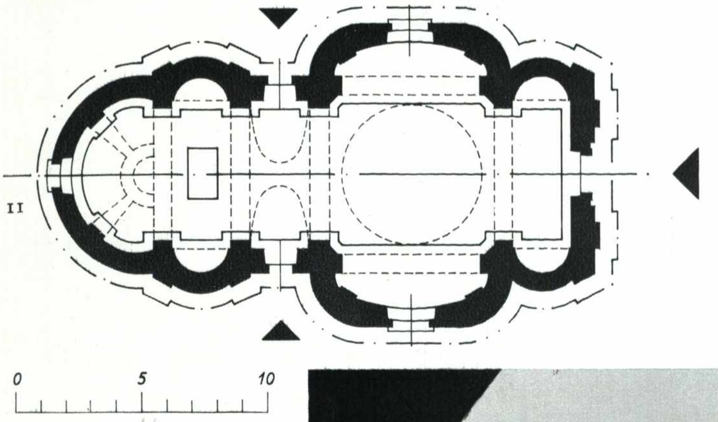
7

VI, 4; fig. 7.
Il dormitorio dei cappellani del Santuario.


8

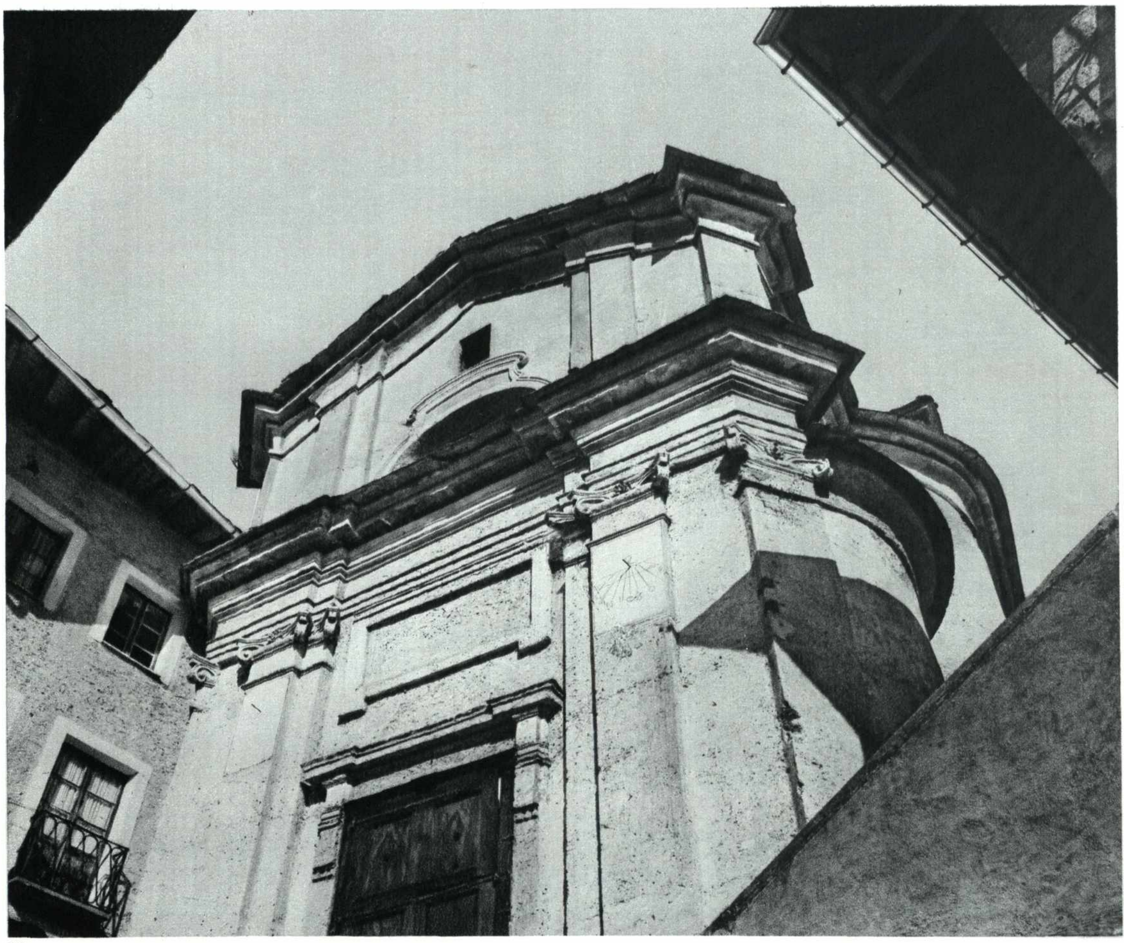

9


10

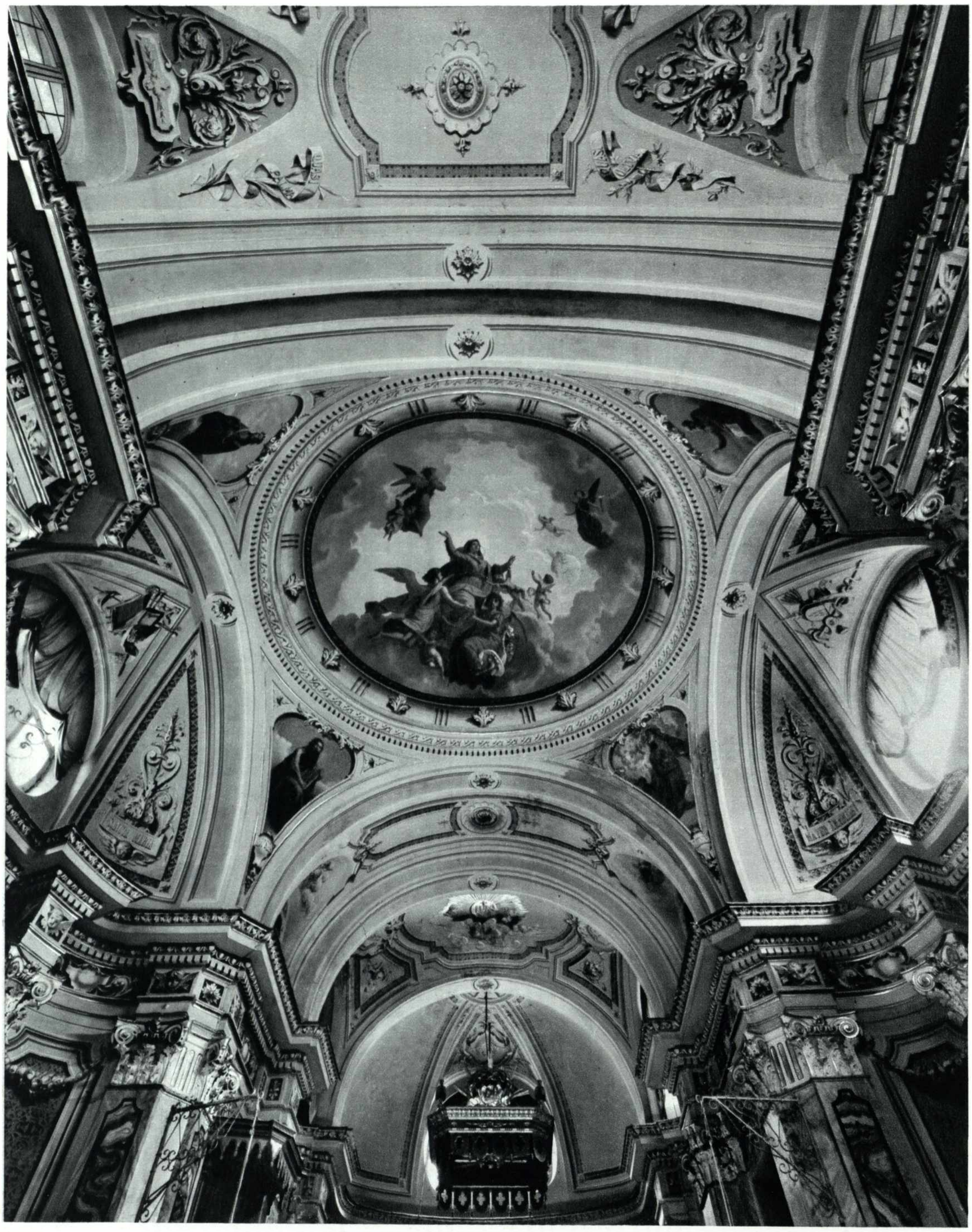

11

Un disegno acquerellato dell'Ottocento mostra com'era la chiesa nel secolo precedente e le ampliazioni. Figurano anche le demolizioni; con la scorta di quel disegno e di misurazioni dirette ho messo insieme le due planimetrie delle fasi esecutive, fasi che dànno all'opera il significato d'architettura spontanea.

Si intende alludere alla spontaneità dell'arte quando essa attinge ancora alle preferenze del gusto vivo del tempo; spontaneità ch'è sincrona con la storia; non folclore sciatto e banale.


12

VI, 4; figg. 8 ÷ 12.
Vedute dell'inserimento paesistico ed urbanistico della Parrocchiale di Forno Alpi Graie, con la pianta del tempio (VI, 4; fig. 11).



VI, 4; figg. 13 e 14.
Le volte dell'interno vaso della Parrocchiale di Forno Alpi Graie ed un capitello di stucco dorato (1784-87) (VI, 4; figg. 8 ÷ 12).

Per quanto riguarda l'edificio parrocchiale esiste un documento del 1828 in cui Domenico Gagliardi ricorda l'opera di quarant'anni prima e più. Dice la scrittura «il tutto a termini del disegno stato per un tal oggetto formato da esso stesso Gagliardi prima della presente». Ciò collima, grosso modo, con la richiesta del 1784 che venga benedetto il tempio quasi finito e con la conseguente delega data dall'Arcivescovo ad un suo messo per la consacrazione nel 1787.

Domenico Gagliardi, capomastro, si dice figlio del Signor Paolo luganese nel territorio di Briogno. Una squisita fattura integra il buon impianto strutturale d'un vaso contenitore di assemblea orante racchiuso entro l'affettuosa stretta delle case del villaggio alpino (VI, 4; figg. 8 ÷ 12).

Anche la pittura ornamentale è degna di ricerche ulteriori da affiancare a quelle sull'intarsiatore Prinotto (V, 6; figg. 3 e 4) che potrebb'essere quel Giuseppe, stato a Roma sino al 1753 per apprendere a dipingere presso Corrado Gianquinto, e del quale si sa niente più di ciò che dicono le schede Vesme.

Inattese esperienze civiche a Balangero nella sostituzione del castello feudale con l'impianto parrocchiale comunitario: un capolavoro di Mario Quarini. VI, 5

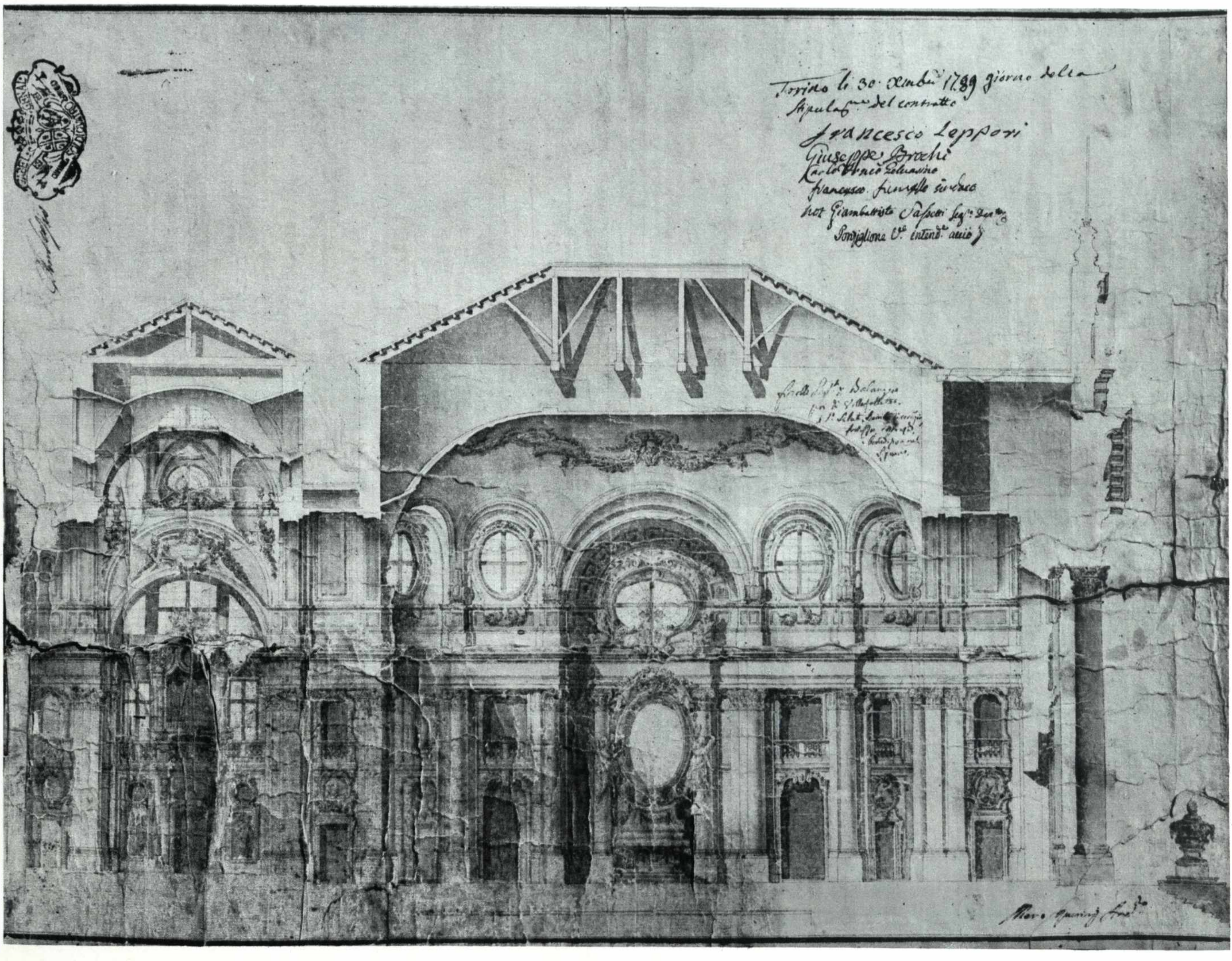
Il paesaggio fa parte del nostro cuore, ed ogni amputazione della sua struttura tradizionale esige una sostituzione valida ed organica, che non sia una protesi grossolana.

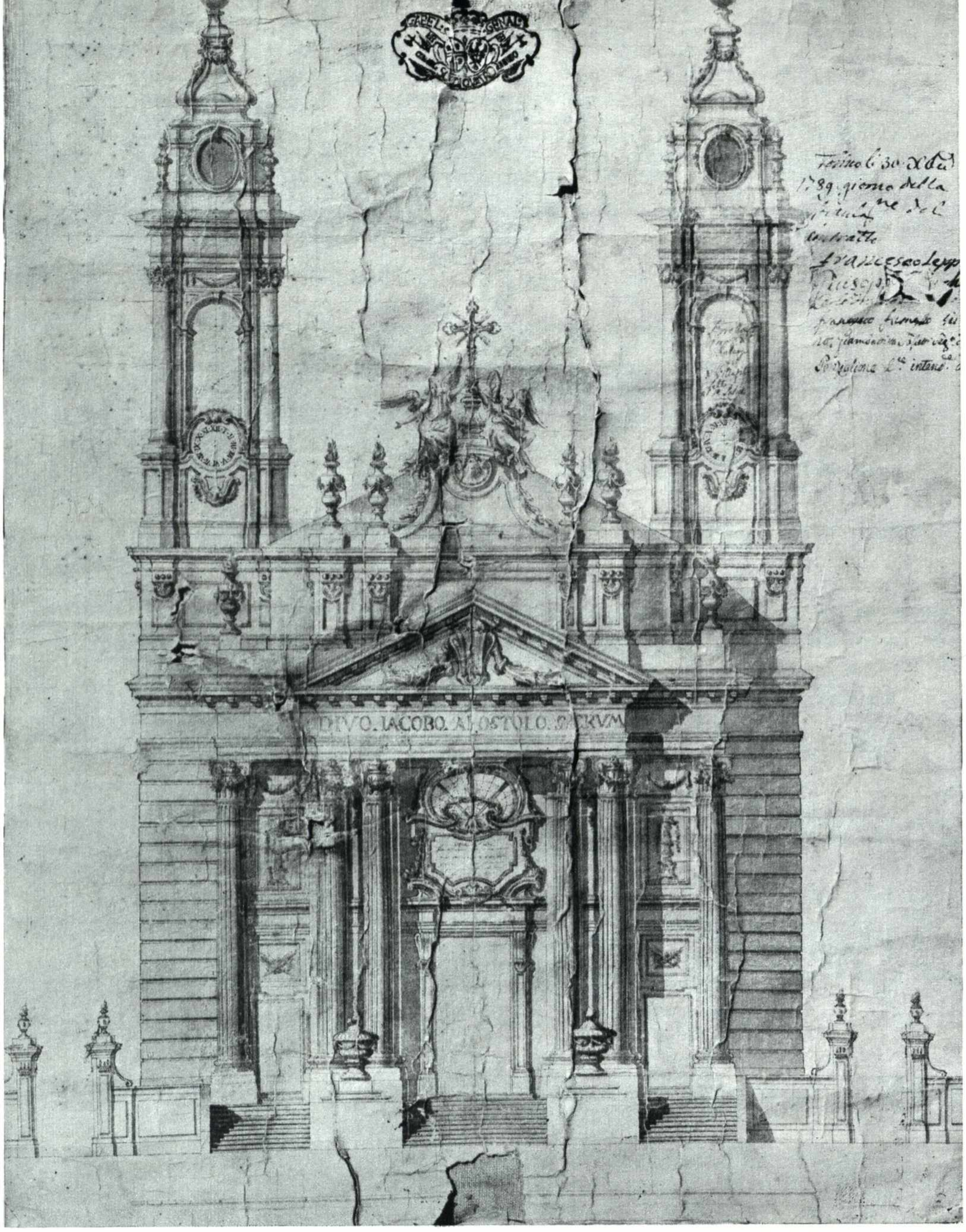
È quindi facile ricostruire la drammatica angoscia della gente in quei paesi che le guerre rovinose hanno mutilato, decapitandoli, asportandone l'architettura vistosa del castello feudale che da secoli li completava. La quale gente è stata costretta, nel momento della assunzione tra il Sette e l'Ottocento di responsabilità civiche, a provvedere in qualche modo alla colossale sostituzione dell'elemento paesaggistico di coronamento.

Ciò è accaduto a Balangero, borgo antichissimamente legato ad un castello, l'origine del quale si fa risalire nientemeno che a Berengario. La rocca militare balangerese fu il contraltare di quella lanzese, ai tempi nei quali i marchesi di Monferrato cercavano ancora di contrastare l'espansione nella pianura della crescente potenza transalpina dei conti di Savoia (I, 7); ad anche dopo, quando il ramo cadetto degli Acaja reputava di poter aspirare ad una indipendenza dal ramo sabaudo avente maggiorasco (II, 3).

A Balangero, il castello era appollaiato sul costone montuoso che vien giù dalla cappelletta di San Vittore (I, 5), morendo nella Stura poco prima del ponte del Diavolo (II, 4). Il vuoto creato dalla scomparsa del maniero (ormai divenuto un predicato ambizioso per i Coardi di Carpeneto, che risquotevano solamente i fitti feudali del molino ed i diritti d'acqua) andava colmato per riequilibrare il paesaggio prestigioso. La comunità (guidata dal parroco Giuseppe Finolli, prima, e dai prevosti Giuseppe Vico e Domenico Dematteis, successivamente) provvedette al necessario gesto di fantasia con spirituale slancio, davvero eccessivo rispetto agli usuali parametri e standards urbanistici. Si autodotò d'uno strumento di servizio comunitario fuori della misura normale delle chiese parrocchiali e prossima a quella delle cattedrali di ben più popolosi aggregazioni urbane. Giacomo Viviani e Costantino Rosa Brusin raccontano che « tutti i balangeresi, senza distinzioni d'età, sesso e condizione, nei giorni festivi erano mobilitati intorno alla nobile impresa sotto la direzione del

VI, 5; fig. 1.
Sezione longitudinale della Parrocchiale di Balangero, firmata da Mario Quarini (Archivio parrocchiale, Balangero).





2

VI, 5; figg. 2 e 3.
Il progetto di Mario Quarini per la facciata della Parrocchiale di Balangero e la sua parziale realizzazione.

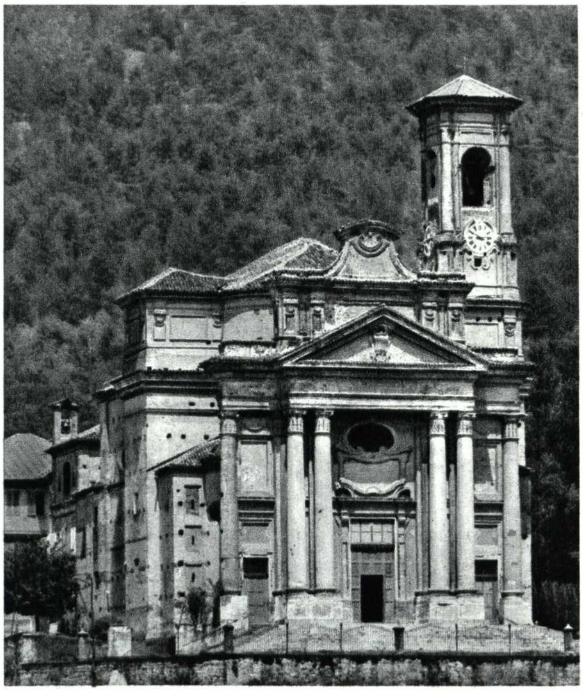
Nella tavola a fronte:
VI, 5; fig. 4.
Le volte dell'interno vaso della Parrocchiale di Balangero: architetto Mario Quarini.

Nella pagina 276:
VI, 5; figg. 5 e 6.
Progetti per cappella secondaria nella Parrocchiale di Balangero, Mario Quarini architetto.

prevosto; i materiali ammassati erano posti in opera durante la settimana successiva; nelle lunghe serate invernali, le donne filavano al chiarore del placido lume grosse matasse vendute poi con pubblico incanto a benefizio della chiesa ».

Qualche contraddizione nelle informazioni archivistiche non lascia chiaramente comprendere il momento e come si passò dalla progettazione di Michele Buscaglione a quella di Mario Ludovico Quarini intorno al 1774-75. Tuttavia si conservano in parrocchia progetti firmati da Quarini del '74 con la qualifica di architetto e poi corretti nella dizione « Architetto Regio », cioè dopo l'anno '85 e serviti per il contratto nell'anno '89; i quali corrispondono esattamente alla costruzione che rimase incompleta all'esterno (quando nel 1811 si chiuse la copertura, in modo che all'interno apparisse compiuta ed efficiente). Ciò si comprende bene dal confronto tra le due illustrazioni allegate, fotografia della facciata attuale con un mozzo campanile e disegno originale con due campanili nei modi borrominiani e juvarriani (VI, 5; figg. 3 e 2).

Nel paesaggio oggi si ammira il connubio della montagna ammantata di verde con un roseo edificio a paramento laterizio in vista; nel progetto, invece, era prevista una lavorazione di finitura ornatissima ad intonaco e stucchi. L'eccezionale virtuosismo grafico di



3

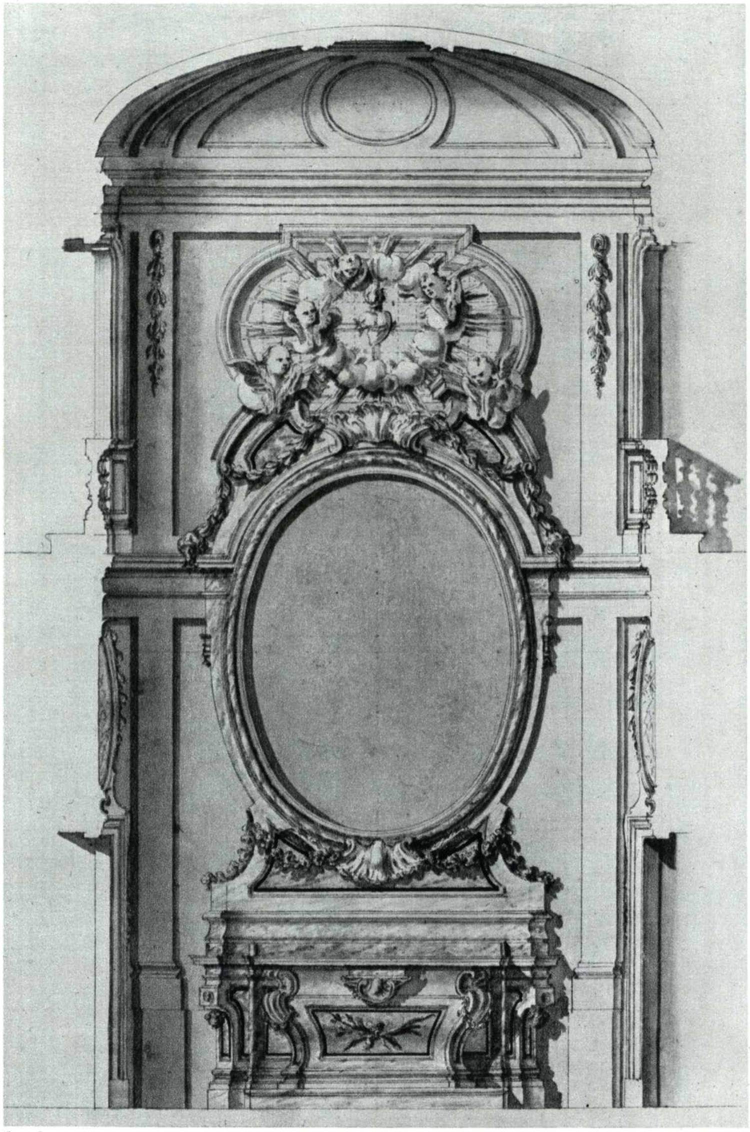
Quarini ci fa intravedere una immagine architettonica fremente d'animo rococò. Estrosa, densamente corredata di segni tardobarocchi, alla maniera vittoniana ed alfieriana, collocata cronologicamente al di là del limite fissato dagli storici dell'arte per il trapasso dal rococò al neoclassico. Ciò si conferma anche negli studi per gli altari (VI, 5; figg. 5 e 6).

Questo interessante architetto, accuratamente investigato da Vittoria Moccagatta con aggiunte di Nino Carboneri, ebbe una sua missione riconosciutale dagli storici come qualificante i modi dell'arte piemontese solo nell'85, molto dopo la morte di Bernardo Vittone (VI, 2) del quale fu allievo, collaboratore e successore in tanti lavori professionali. Certo che a Balangero riprende motivi juvarriani e vittoniani, visti ormai mezzo secolo prima in San Filippo ed in Santa Maria di Piazza. Specialmente nella cupoletta del presbiterio, quelle interruzioni nell'imposta e nei pennacchi (VI, 5; fig. 4), che si vedono affrescati nella Cascina Nuova Durando, sono costruiti realmente da Quarini, però inserendosi entro la dominante trovata del canestrello ottagonale del guariniano San Lorenzo. Il canestrello di nervature fu ripreso nel Vallinotto, ma poi fu definitivamente dal suo maestro abbandonato perché ormai segno ambiguo e privo d'avvenire.

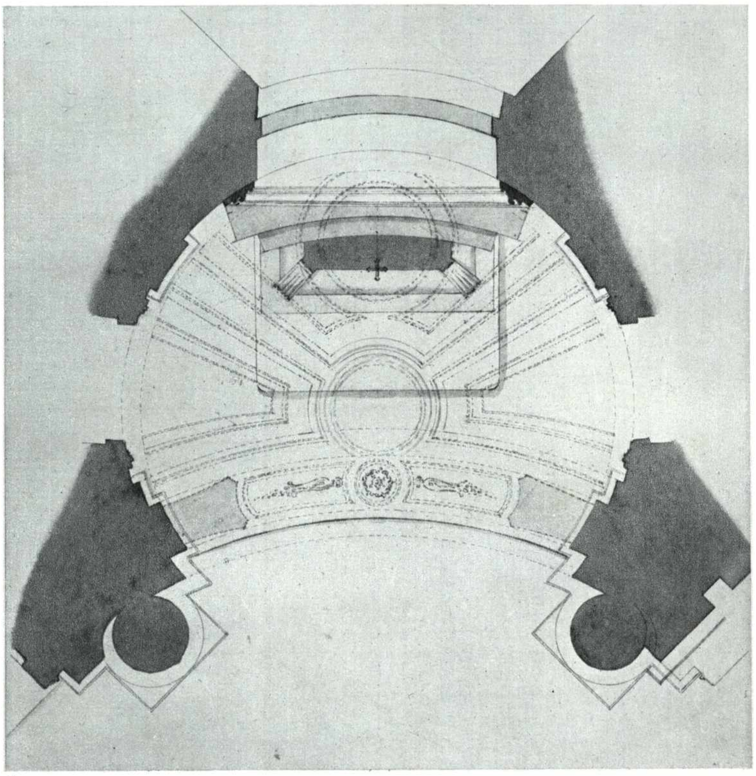
Comunque si deve annotare, qui a Balangero ed a Malanghero, quanta presa facessero le più facili calligrafie nell'animo subalpino ancora alle soglie dell'Ottocento: nella ripresa dei lavori del 1808, cioè in periodo neoclassico e « Impero », la comunità balangerese prescrisse che si eseguisse tale e quale il progetto rococò di Mario Quarini, forse morto da poco. L'architetto chierese era nato nel 1736.

Negli scomparti della predetta cupoletta sono affrescati Angeli portanti trofei, che Casalis, Bertolotti e Vesme dicono di mano d'un allievo di Carlone da Cima di Valsolda, attivo anche nelle Valli di Lanzo, per esempio a Gisola nel 1801 nell'icona dell'altar maggiore col « Martirio di San Giacomo » (I, 5): il pittore Rocco Commaneddi. Gli stucchi sono dello scultore San Bartolomeo. Altri affreschi sono di Pietro Fea, pittore prospettico nella scia di Giovanni Galliari. Nella chiesa si fa notare una statua di San Giuseppe di Stefano Maria Clemente, artista di alta classe nell'ambito subalpino del quale abbiamo detto a Coassolo (VI, 3; fig. 3), il quale fu pagato nel 1793, l'anno prima della morte.

La misura eccessiva della chiesa che si stampa nella nostra memoria come un elemento qualificante della fisonomia della prealpe, deve porsi in riferimento con la sferzata di rinascita civica portata nella zona dalla strada decretata nel '59 da Carlo Emanuele III (II, 4 e VIII, 4). I balangeresi ne approfittarono per organizzare i trasporti someggiati: nella sola Balangero ben cinquecento muli prestavano servizio (ed un mercato grande veniva autorizzato nel '91).



5



6

Nella testata :
VII, 1; fig. 1.
I primi decorativi blasoni dei « Re di Sardegna », negli stucchi di Sant'Uberto a Venaria.

PARTE SETTIMA

VILLE NUOVE SETTECENTESCHE IN UN PAESAGGIO ANTICO E RESISTENTE

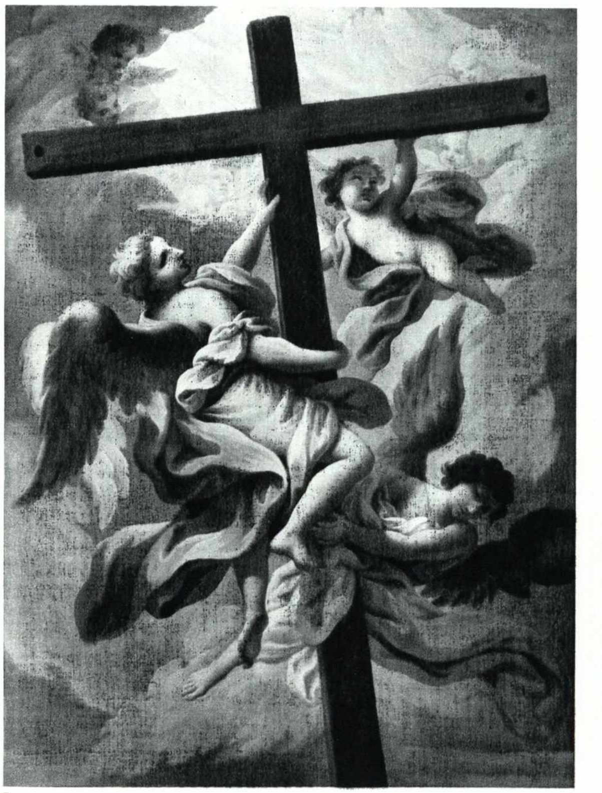
Stravaganze localizzatrici di opere fini durante la settecentesca asta dei predicati: il conte di Groscavallo, l'abate Costa, il marchese Cacherano ed i marchesi Doria. VII, 1

Abbiamo finora conquistato un concetto del modo d'essere mecenati nella cosiddetta nobiltà secentesca « d'la piuma », cioè avvalendosi dei maggiori consulenti architetti-urbanisti statali (IV, 4; IV, 5; VII, 2); cosicché le dimore patrizie del contado assomigliano un po' alle dimore di corte, tuttavia realizzando un arredo ovviamente imitativo ed in dimensioni ridotte.

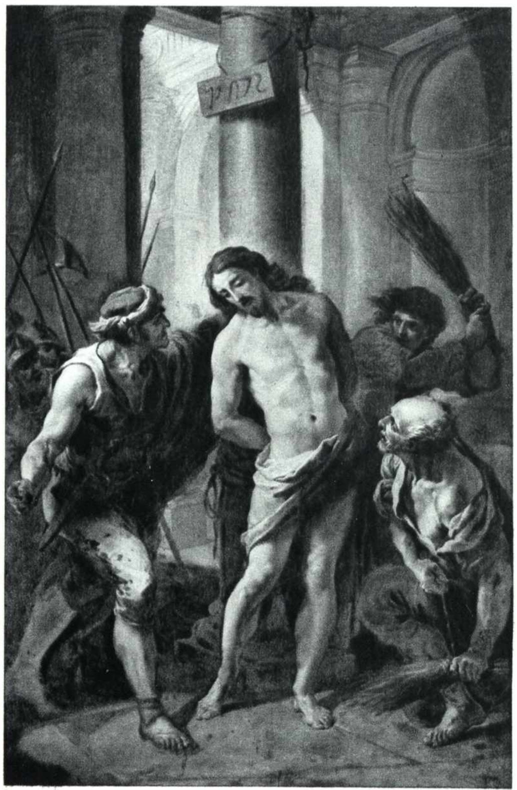
Inseguendo ora gli oggetti d'arte da cavalletto sparsi lungo la Stura di Lanzo è possibile farsi una ulteriore idea della stravagante localizzazione dei modelli cui potevano ispirarsi le classi borghesi e popolane, soprattutto frequentando le fabbriche sacre, entro le quali venivano trasportate ed usate le immagini figurative.

Si noterà così un certo qual progresso nella diffusione del gusto anche conseguentemente al più elevato numero di veicolatori della pittura da cavalletto, come donatori e protettori locali, sopraggiunto nel Settecento in occasione della ampliata asta dei predicati messi a disposizione di qualsiasi persona avesse conseguito alto censo con attività mercantili ed aziendali. Si rimarcherà pure una certa quale diffusione delle capacità critiche.

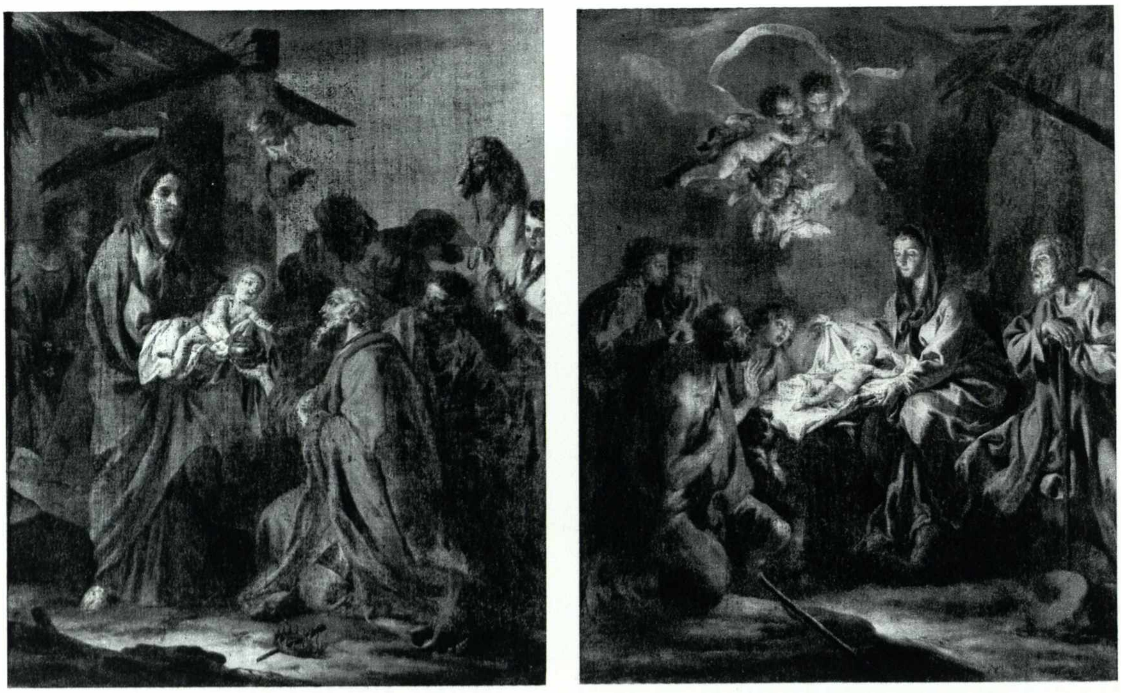
VII, 1; figg. 2 e 3.
« L'Assunzione del legno della croce » d'autore imprecisato barocco nella neoclassica parrocchia di Groscavallo; « Flagellazione di Cristo », di Daniele Seyter, nell'oratorio dei Bussoni.



2



3



VII, 1; figg. 4 e 5.
« Adorazione dei Magi » e « Adorazione dei pastori » (Confraternita di Cortevicio, Usseglio).

Mentre Carlo Emanuele II ed Amedeo di Castellamonte debbono ricorrere fuori Piemonte per avere esperti nel giudizio (è noto che nel 1635 fu chiamato da Roma il pittore Antonio Della Corgna per fare un catalogo del primo nucleo delle collezioni sabaude, proprio perché « il suo sapere è più nel giudicare che nell'operare di propria mano » e perché « intendente della bontà dei quadri e della diversità delle mani... unico in questo mestiere et in imitar l'antico »), viceversa all'epoca di Vittorio Amedeo II e di Filippo Juvarra, la capacità d'intendere e discernere le cose artistiche passerà anche ad alcuni piemontesi bravissimi e talora reputati in nazioni estere: quale il conte Cavalleri di Groscavallo. Ed ancora più tardi sotto Carlo Emanuele III e Vittorio Amedeo III, cioè, ai tempi d'Alfieri e di Vittone, s'utilizzeranno degli autentici scrittori quali Giuseppe Battista Piacenza, il quale riassestò la storia critica di Francesco Baldinucci nel corso della postuma edizione.

Di Cavalleri e di Piacenza s'è ingiustamente dimenticato il libro sulla letteratura artistica di Giulio Schlosser; occorrerà dimostrare in sede adatta e documentatamente tale asserzione con riguardo alle intere attività di quei due nostri critici di valore; per ora, tuttavia, limitiamoci ad inseguire qualche sporadico esempio di semine casuali legate alla predetta infeudatura settecentesca di uomini di buon gusto entro la zona.

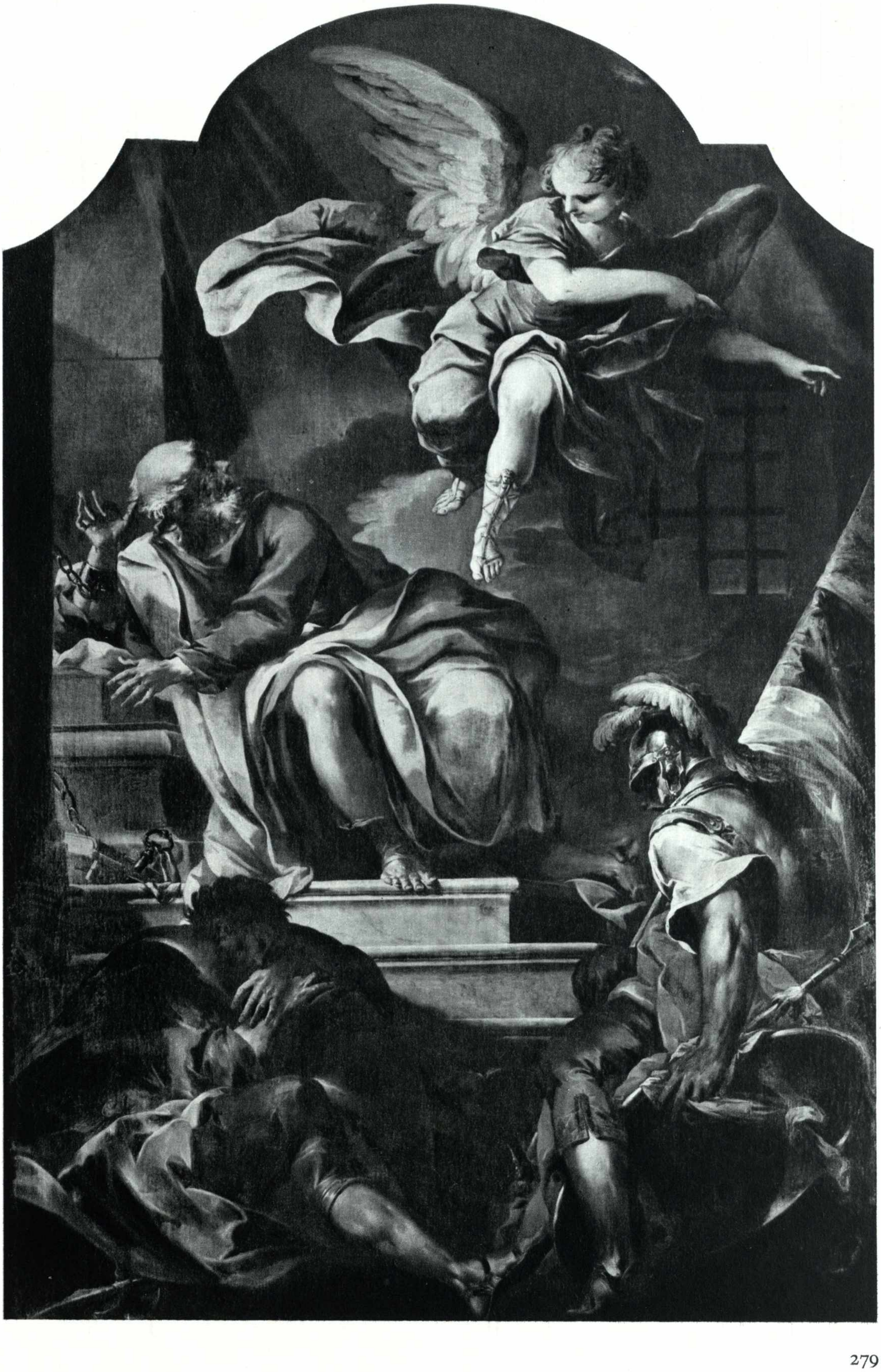
Non tragga in inganno la presenza in Groscavallo d'un quadro di Daniele Seyter, autore viennese vissuto tra il 1649 ed il 1705 ed attivo alla corte sabauda. La « Flagellazione di Cristo », situata nell'alpestre borgata dei Bussoni nella Val Grande (a circa mille metri sul livello del mare), fu regalo ottocentesco d'un prelato originario del luogo, come ha testimoniato Gino Borghesio cinquant'anni fa. Fu don Martino Antonio Bottino a darlo come arredo della neoclassica cappella di San Bartolomeo costrutta per sua iniziativa nel biennio 1838-39.

È in uno stato di secchezza della crosta di mestiche originarie tale da abbisognare d'un cauto restauro manutentivo. Ora non si sa se affidarsi all'impressione di bravura compositiva e cromatica suggerita da uno o due dei torturatori (teste scorciate e ravvivate da brilli e pennellate spavalde e dai vestiari ocra-gialli, rosso-carmini, cinabri e grigio-ferrosi) oppure alla sensazione di reticenza che muove la considerazione della lividezza delle carni d'un Cristo zuccheroso (convenzionale ed accademico, quasi fosse ritratto non da modello di carne ma da stampo in gesso per comodità di bottega da pittore). Soprattutto interessa la geometria che, entro gabbie talora simmetriche, asseconda l'occhio in carrellate che diventano itinerari su onda libera ed armoniosa, barocca e rococò.

Dire barocco e rococò non significa già pensare solamente grandiose felici pompe; ma, naturalmente, intuire lo stesso alito della fluttuazione infinita d'un trascendentale materico.

Chi si ricorda, in tale accezione, l'ascesa di autentici nembi insiemistici barocchi verso lo zenit, quasi grovigli spiraliformi di corpi umani proiettati in alto, ormai anticipatori delle preferenze formali rococò, dei due quadri del Louvre di Nicolas Poussin, « Rapimento di San Paolo » e « Assunzione della Vergine »? Sono strutturati su una geometrica occulta spirale, il cui risultato pittorico non è di tracciare nello spazio una silhouette statica, bensì di creare masse di colore barocco, fatte di materia pulsante e sfarfallante. Vi nasce una speciale qualità dell'immagine, come nelle architetture di Longhena sul Canale Grande e di Vignola nella scala di Caprarola. La dinamicità della geometria che struttura l'effetto fantasioso conduce ad una cinematograficità cromatica, con continua mutazione del colore sovrapponente nella retina dell'occhio più figure in una sola.

Del tipo compositivo mirante a realizzare un turbine affastellante coriandoli policromi e filamenti spiraliformi scaraventati nello spazio celeste, sono parecchie composizioni del Settecento piemontese. A Groscavallo ve n'era una: «l'Assunzione del legno della Croce» (VII, 1; fig. 2); e fu archiviata (per far luogo ad orribili cose della scuola ottocentesca di Andrea Gastaldi, da fare concorrenza agli infausti musei delle cere) in una fiancata ombrosa della neoclassica parrocchiale (1845-'51).



VII, 1; fig. 6.
«San Pietro in Vincoli» (Parrocchiale, Lanzo Torinese).

La semplicissima croce, leggermente obliquata, occupa tutta la mezzeria del quadro ed è attorcigliata da un volo d'Angeli propellenti, impostati a spirale entro l'azzurro del cielo, in basso il più anziano con vesti rosse, in mezzo il pubere con tunica celeste e manto giallo, in sommità il più giovane tuttora putto roseo con drappo celeste che lo avvolge. Dietro al nodo d'incrocio degli assi greggi una nube intinta d'arancione fa da aureola davvero intonata e vera dell'oggetto misterioso, apocalitticamente incorniciato dalle ali aquiline.

Documento figurativo squisito, credo non potesse essere stato scelto per l'alpestre nominale feudo che da un raffinato aristocratico quale fu il titolare della località nella prima metà del Settecento.

Carlo Emanuele Cavalleri, conte di Groscavallo, non abitava certo a Groscavallo, ma dovette sentire come noi sentiamo, il valore di consacrazione religiosa del lavoro pulito dei montanari in vista diretta della vergine natura delle Alpi.

Aveva viaggiato molto all'estero per farsi una completa cultura cosmopolita, come i due colleghi conti, architetti Benedetto Alfieri e Filippo Nicolis di Robilant. Patentato architetto nel '36 con un progetto di palazzo e di cittadella, aveva partecipato alla progettazione del rettilineamento di via Dora Grossa. Creato Governatore dei Regi Palazzi (dal 1737 al 1780), veniva pure nominato Accademico d'onore della Regia Accademia di Pittura e Scultura.

Era indiscutibilmente una delle personalità più in vista del mondo culturale e per le sue mani passavano tutte le offerte e le sistemazioni dei lavori d'arte per la corte sabauda, come dimostra una somma di corrispondenze nelle quali si richiede il suo giudizio critico.

Nonostante tutto ciò egli è ora uno sconosciuto a Groscavallo: segno confermante che il mondo chiuso della civiltà dialettale sembra quasi avere ripudiato sistematicamente ciò che affonda radici nella sfera della cultura interrelata del mondo moderno. Solamente mantiene qualche legame con gli uomini della cultura religiosa. Occorrono esempi pratici? Nella zona sono ricordati due poeti in lingua latina: Bricco e Vigo. Nessuno li ha mai letti. Nessuno li gode.

Ad Usseglio, nella valle meridionale che confina con l'alta val di Susa e con la Savoia, nei primi decenni del Settecento stagnava immota una popolaresca tradizione di vita, più simile a quella delle genti savoiarde. Però forte fu il flusso di discesa verso la Pianura padana di giovani desiderosi di seguire la vocazione sacerdotale. Qualche lapide ricorda i fratelli Costa, Giuseppe e Pietro, nati da agricoltori, rispettivamente nel 1658 e nel 1672. Del loro attaccamento al paese natio hanno scritto due letterati religiosi, Solero e Drappero.

Don Giuseppe Costa ebbe per concorso la Parrocchia di Moretta per la quale fece costruire nel 1714 la chiesa nuova su progetto di Carlo Giuseppe Re, architetto perfezionatosi a Roma e partecipante al concorso dell'Accademia di San Luca. Studiando l'arte piemontese non si deve dimenticare che i principi sabaudi, ormai di rango regale effettivo dopo la Battaglia di Torino, mandavano e trattenevano a proprie spese « in Roma, in Venezia e in Parigi vari giovani artisti loro sudditi, alcuni dei quali, col tempo, divennero celebri anche fuori della loro patria ».

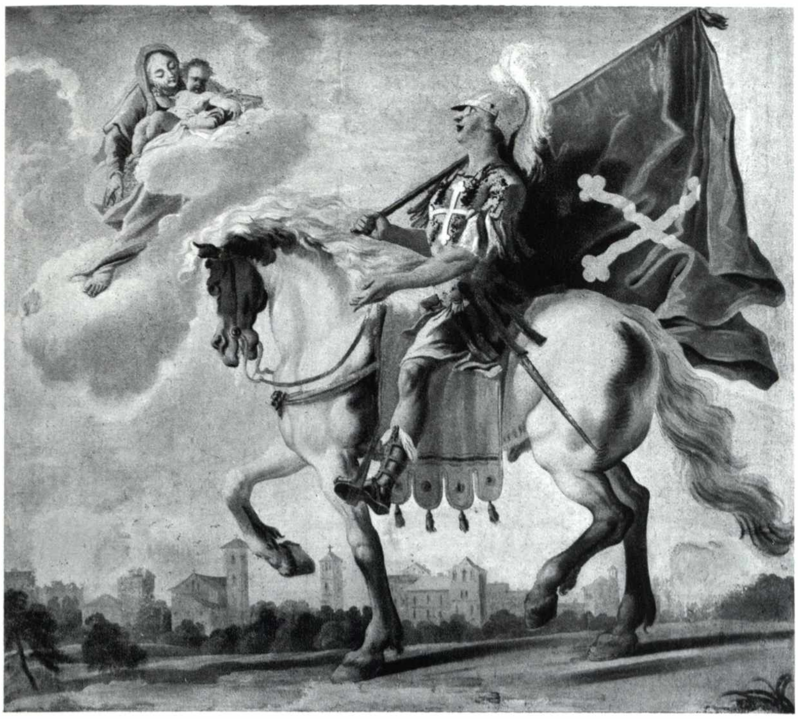
Conseguentemente, in ogni strato della sfera operativa, si era puntuali nell'intervenire al processo d'arricchimento e selezione degli artisti. A Moretta l'ussegliese d'origine contadina prende posizione in sincronia con la politica culturale del governo. Tuttavia non sembra che ciò gli riuscisse in Usseglio giacchè l'oratorio che fece costruire alle Piazzette non è affatto cosa d'arte sopraffina come si ritiene ancor oggi dagli autori delle guide turistiche.

L'altro Costa, don Pietro, fece una carriera ancora più eccellente. Fu rettore del Seminario arcivescovile di Torino e fu insignito del titolo di « Abate Mitrato di Villar San Costanzo ». È quanto dire che anche il sacerdote, come i nobili coevi, fu distinto di nominali e non effettivi poteri d'antica denominazione, giacché sappiamo che l'abbazia di Villar San Costanzo aveva cessato di esistere da tempo immemorabile. Pietro Costa fu responsabile dell'inizio del palazzo del Seminario in via XX Settembre, su progetto di Pietro Paolo Cerruti con un intervento all'interno di Juvarra.

Dalle ricerche Vesme si apprende inoltre che, essendo confessore di Carlo Emanuele III, lo convinse ad « ardere ben trentotto quadri antichi che gli aveva insinuato essere lascivi, perché contenevano figure nude ». L'elenco delle pitture così irreparabilmente distrutte fu pubblicato da Roberto d'Azeglio nei suoi « Studi sull'Arte del Disegno ». È questo un tratto da annotarsi. La castigatezza dei costumi montanari era talmente solida da non venire a transazione con la mitologia.

Ma l'intolleranza in tema di contenuti, anche nei soggetti del genere non religioso, non toglieva all'abate Costa il gusto della buona pittura, come abbiamo conferma, oltre che nella squisitezza di giudizio del clero sfornato allora dal seminario torinese, anche dalla raccolta privata che il prelato fece portare ad Usseglio prima di morire nel '60. Nella « camera cubicolare » un inventario annota « n. 34 quadretti rappresentativi vari Principi della Real Casa di Savoia e li medesimi scolpiti in rame colla cornice gialla di legno ».

Nella cappella della Confraternita, davanti alla Parrocchiale di Cortevicio ov'erano i quadri gaudenziani trafugati (III, 4; fig. 3), due piccole deliziose tele potrebbero attribuirsi a Sebastiano Ricci: « L'adorazione dei Magi » e « L'adorazione dei pastori » (VII, 1; figg. 4 e 5).

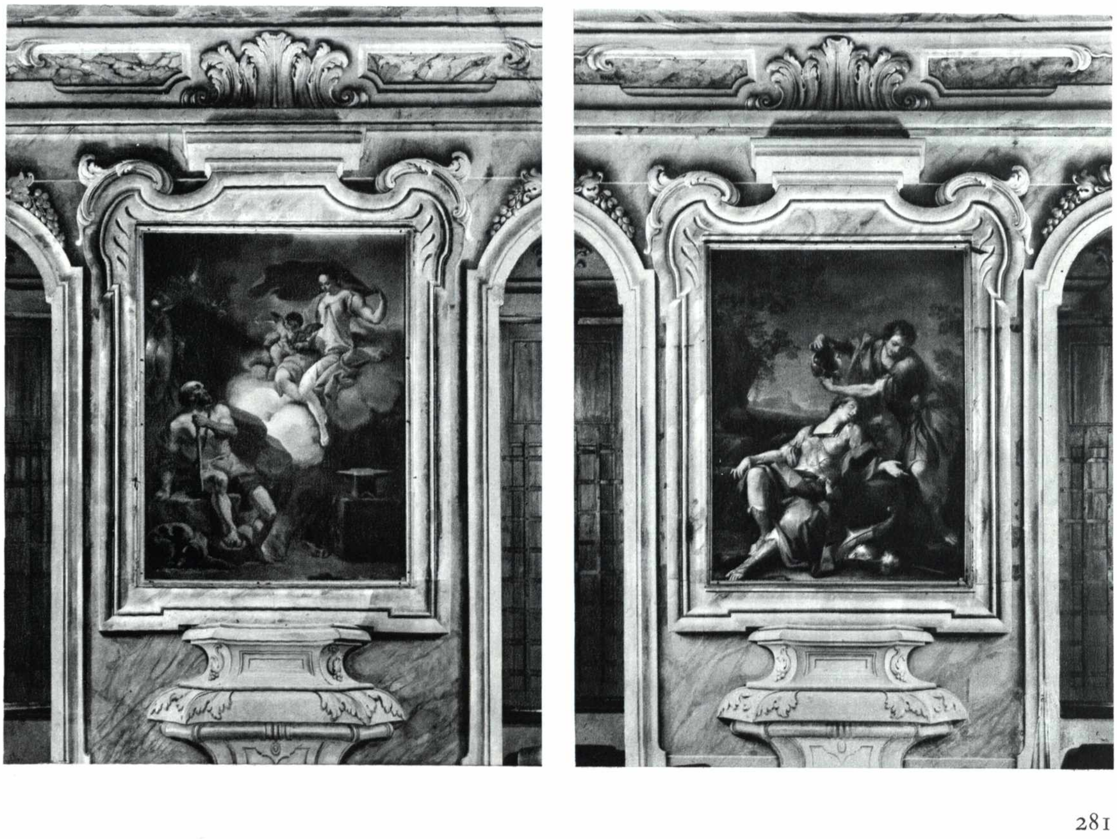


VII, 1; fig. 7.
« San Maurizio con paesaggio di Caselle », di Pietro Giacomo Palmieri, nella Cappella del Cimitero, Caselle.

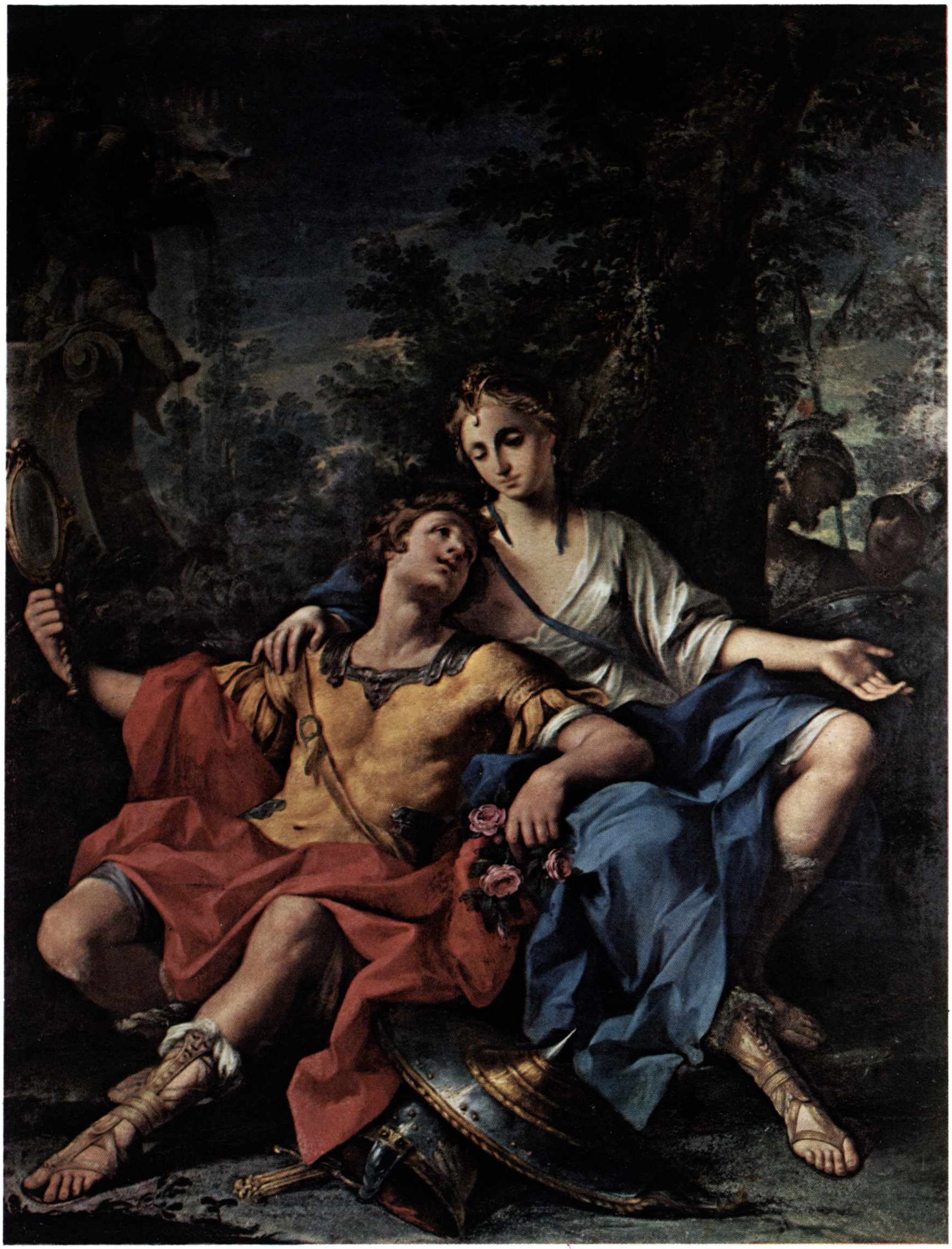
Comprendere l'impeto trasformatore e la scioltezza liquida d'un pennello veneziano è titolo di lode del Costa, il quale mandò al luogo d'origine messaggi d'arte frutto d'esperienze estetiche di prim'ordine. In pieno ambito rococò si è a Lanzo, nella chiesa parrocchiale intitolata a San Pietro in Vincoli, quando si contempla la grande pala dominante l'altar maggiore. Raffigura il successore di Cristo incatenato entro le carceri, sorvegliato da soldati assonnati e svegliato dall'Angelo irrompente nel buio e provocante un globale sconvolgimento barocco d'ogni oggetto riplasmabile nella visione figurativa rococò, soprattutto facendo increspare nella nota maniera arricciante tutti i panni degli astanti alla prodigiosa apparizione. Una policromia accesa, sostanziata da tinte vivaci e vergini, asseconda il turbine di quel vento misterioso. Un disegno compositivo concerta il groviglio di linee contorte e sinuose che intendono realizzare quel gusto « insiemistico e barocco », fatto di innumeri segni linguistici di cui lo strutturalismo attuale indaga schemi di aggruppamento e di sintonia.

Certo è che, pure non essendo un capolavoro, perché un gusto teatralmente scenografico lo livella a quote non sublimi, il « San Pietro in Vincoli » ha un impianto disegnativo utile per una didattica critica (VII, 1; fig. 6).

Entro la cornice fatta apposta, e precisamente sotto ad un fastigio mistilineo che centina il quadro, si collocano un'ala alzata, la testa dell'Angelo, resa più rosa dell'incarnato reale dal contrasto con un lembo svolazzante del manto azzurrino, l'avambraccio destro allineato con l'avambraccio sinistro, e la gamba sinistra, quest'ultimo elemento compositivo messo in evidenza dal sollevamento della tunica violaceo-lillà. Il piede è calzato con lussuosi calzari a legacci di tipo classicheggiante. Il rosato arto anatomico, carpito da arcadici nudi d'eroi da leggenda cavalleresca, funge quasi da strumento di tracciamento: traccia luminosamente la verticale mediana del quadro; poiché una seconda zona luminosissima del quadro si colloca più in basso, nello stesso appiombo, ed è la gradinata su cui riposa il vecchio prigione. I gradini disegnati secondo canoniche regole vignolesche e la policroma bandiera (rossa, bleu e lilla) del guerriero ch'è in primo piano immettono nella composizione preferenze geometriche per piani inclinati agevolanti la mentale assimilazione



VII, 1; figg. 8 e 9.
Quadrature ornamentali di gusto dallamaniano della metà del Settecento incornicianti pitture con scene mitologiche (Palazzo Doria, Ciriè).



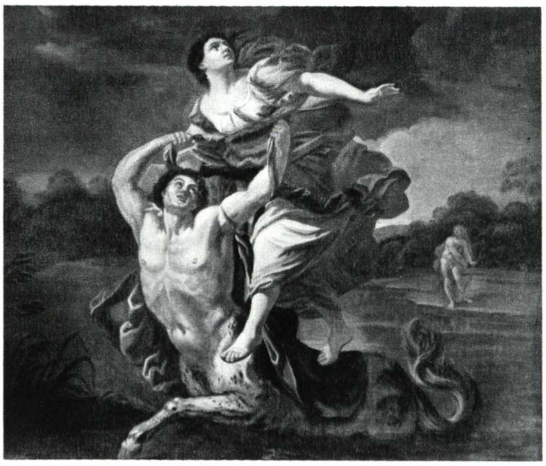
d'un dissimmetrico franamento di cose lungo superfici di scorrimento. Cosicché i grumi di materia colorata riescono a tracciare nel quadro un dardo materico secondo una grande lettera V occupata dall'ultraterreno personaggio alato.

Pietro, vestito con il solito tradizionale mantello giallo e tunica violacea, è preso nella morsa delle materie più accecanti; appare quindi quale un comune uomo reiteratamente risvegliato dalla Grazia. I maldestri custodi, più che gente d'arme, nonostante corazze e cimieri, appaiono quali simboli d'una impotente legge umana.

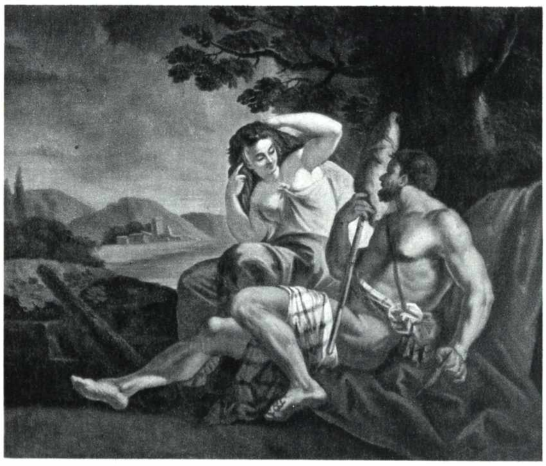
Finora restato senza attributiva paternità, il quadro lanzese potrebbe ascriversi ad un ambito beaumontiano: non credo debba rivolgersi ai genovesi, nella scia dei Parodi. Forse d'un discepolo meno intimo e zuccheroso del Beaumont, quale pittore sacro; tuttavia gagliardo, come quando Beaumont lavorava per la Arazzeria Regia di Torino, durante il secondo quarto del secolo. Ma la tela potrebbe collocarsi nel successivo quarto di secolo se si giudica dallo stile della cornice che dev'essere nata insieme, con la pala e la cornice nella cappella del castello di Moncalieri.

VII, 1; fig. 10.
«Diana ed Endimione» (Palazzo Doria, Ciriè).

VII, 1; figg. 11 ÷ 14. Quattro delle sette « Scene mitologiche » d'autori vari settecenteschi nella sala di Diana (Palazzo Doria, Ciriè).



11



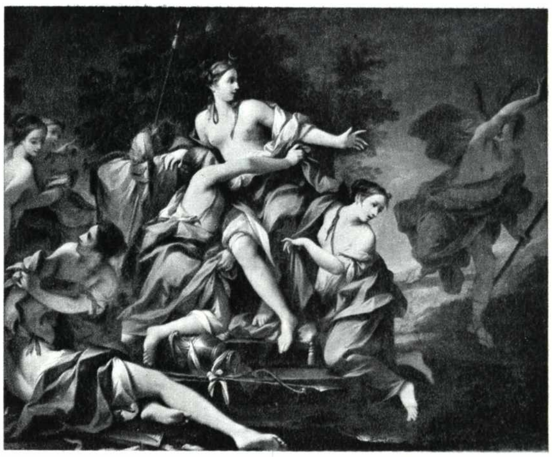
12

Comunque se la pala dell'altar maggiore può avere relazione con gli anni della riabilitazione della antica parrocchia ad iniziativa dei successori degli Estensi (V, 3) in Lanzo, occorre dire due parole su tale mutamento di scena pseudo-politica. Sigismondo d'Este-Lanzo decadde dal titolo e dai privilegi lanzesi quando, con editto del 7 gennaio 1720 Vittorio Amedeo II ruppe con la nobiltà creata senza contropartita finanziaria dai propri predecessori. Gli Estensi non si assoggettarono al riscatto pecuniario, e furono dichiarati decaduti in un sommario processo. Fu così che la casata degli Osasco di Cacherano, conti della Rocca d'Arazzo, rappresentata da Giuseppe Ottaviano, acquisì il titolo marchionale di Lanzo. Del « Primo Scudiere del Re » nel 31, Cavaliere dell'Annunziata nel '43, dell'ambasciatore a Vienna e maresciallo del regio esercito, si sa che ebbe il nuovo titolo nel '25 quale donazione dotale per avere sposato Teresa Ferrera Fieschi, figliola di Cristina di Savoia, sorella di Vittorio Amedeo II. Era dunque nipote del monarca sabaudo.

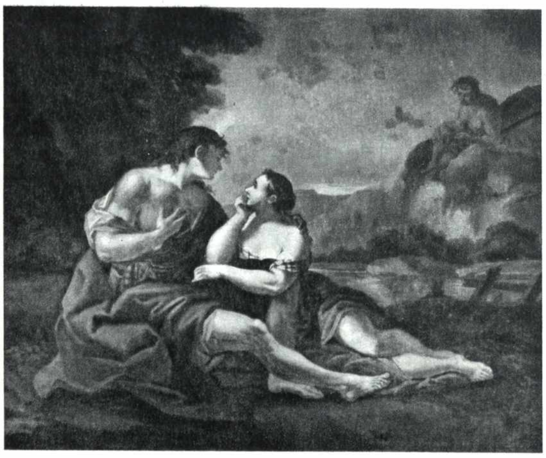
Di Giuseppe Ottaviano si conserva nell'Ospedale Mauriziano di Lanzo un vivo ritratto; perché fu lui a costituire il primo nucleo dell'ospedale locale, poi ingrandito nell'Ottocento (VIII, 4). Forse alla sua munificenza per la parrocchia si deve la pala dell'altar maggiore della quale s'è discorso. Non è detto, ma potrebb'essere che l'attuale abbia sostituito quella cinquecentesca con Beatrice di Portogallo e Carlo III, oranti ai piedi della Misericordia di Giuseppe Giovenone (III, 8; fig. 2). Il catalogo dell'asta londinese non disse quando avvenne l'esodo.

Le predilezioni più spavaldamente rococò delle pitture da cavalletto le ritroviamo anche negli affreschi legati alla bizzarria delle permute per titoli nobiliari. C'è, per esempio, nei dintorni di Caselle un divertimento pittorico del bolognese Pietro Giacomo Palmieri ch'è uno delle più spavalde rappresentazioni sacre ch'io conosca. Starebbe meglio come velario in un teatrino, quel cavaliere in abiti teatrali, montato su un cavallone bianco d'inconfondibile fattura e che stende al vento la rossa bandiera crociata mauriziana (VII, 1; fig. 7). Invece fa da pala nella cappella di San Maurizio presso il cimitero di Caselle, nella località della vecchia borgata di San Bartolomeo. Ho detto inconfondibile lo stile equestre di Palmieri, perché Andreina Griseri, mostrò degli acquerelli di questo autore fatti probabilmente al tempo in cui si fu costretti a dimetterlo dal seminario in cui studiava; ed egli allora sbarcò il lunario come vetturino, nelle soste esercitandosi a ritrattare le membra muscolose degli stalloni da traino, del tipo di quello di Caselle, forse fatto fare da qualche nobile residente nel castello (IV, 2).

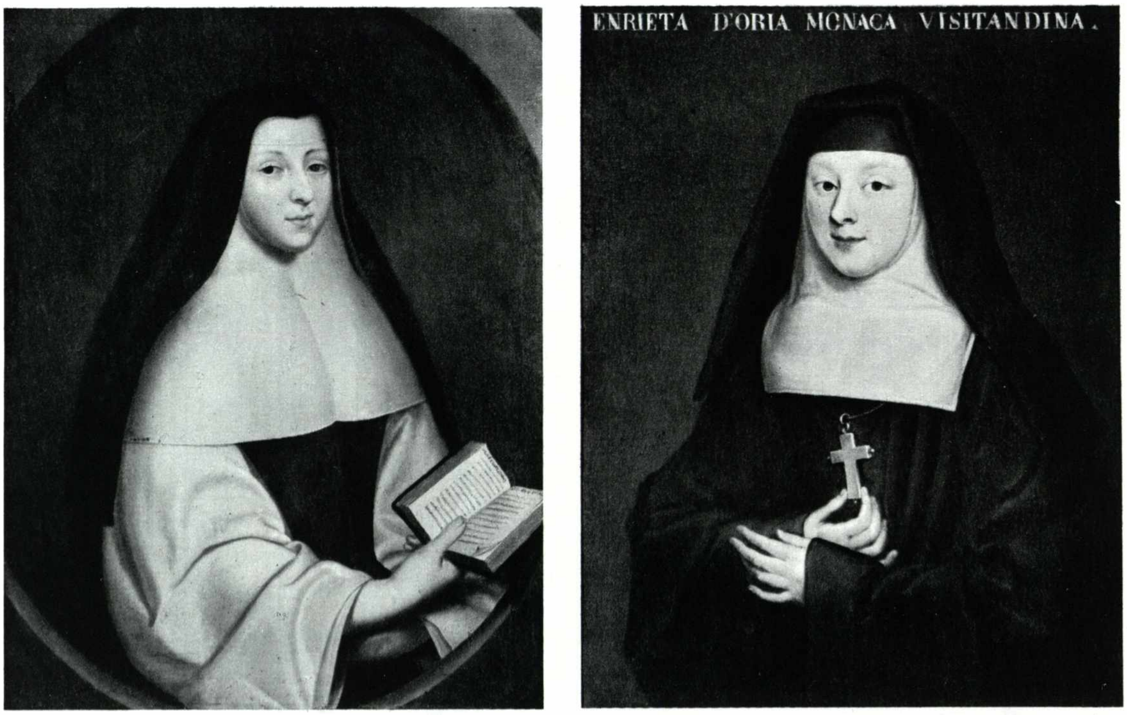
Come i Cacherano di Lanzo, così i Doria del Maro di Ciriè presero parte alle azioni fatidiche delle milizie sabaude e parteciparono al successivo lavoro di tessitura diplomatica e politica in



13



14


ENRIETA D'ORIA MONACA VISITANDINA.

VII, 1; figg. 15 e 16. Suor Giovanna Angelica Doria (1666-1759), monaca in Santa Chiara a Chieri e Suor Maria Enrichetta Doria (1732-1817), monaca della visitazione a Pinerolo (Palazzo Doria, Ciriè).

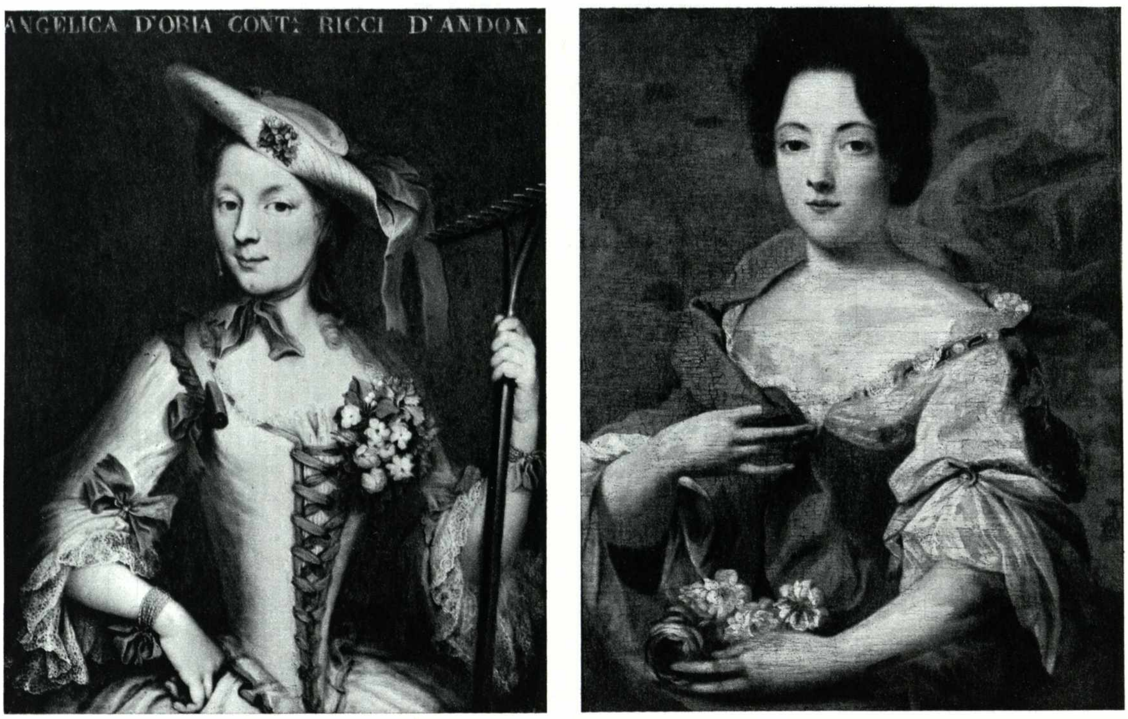
Europa. Nei momenti di riposo o di ritiro nelle case di campagna s'occupavano d'arte e di cultura in genere, con lo stesso stile dei principi di sangue reale.

Il costume di corte aveva nel contado dei punti di più forte concentrazione e forza.

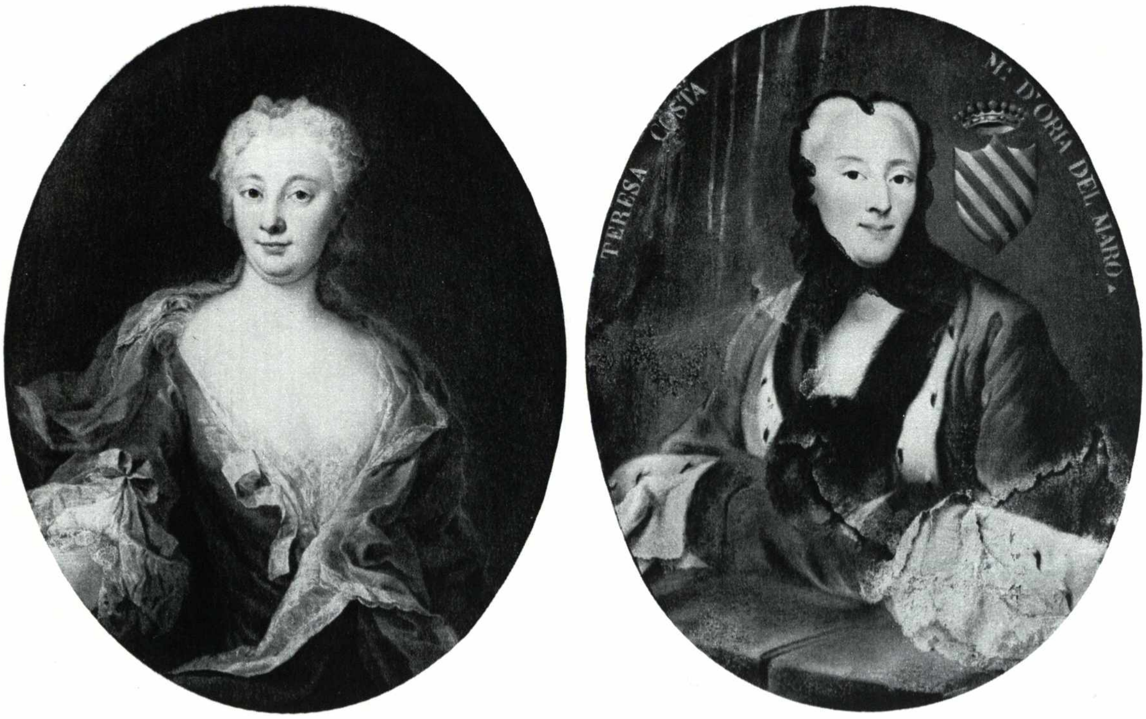
Sotto tale aspetto va considerato quel palazzo marchionale (IV, 3), che venne mutato all'esterno ed all'interno da secentesco in settecentesco, per stare alla moda ufficiale perché le nobildonne Doria del Maro potessero continuare a fare parte del mondo cortigiano con cariche di risalto nel servigio delle varie Madame Reali e Regine. Vedemmo quale dimestichezza onorasse la splendida marchesa ciriacese amica di Ludovica di Savoia, amicizia specialmente fondata sul culto di Diana cacciatrice (V, 1).

Ebbene anche nel palazzo di Ciriè il mito della caccia sovrastò quasi ogni ideale civico e religioso. Una sala al piano terreno, ove ora si raduna il consiglio comunale della cittadina bassocanavesana, è totalmente ornata da episodi mitologici (VII, 1; figg. 8 ÷ 14) in una vaga versione laica del marattismo.

Una decorazione quadraturistica di sicurissima mano, per la quale vien fatto di andare col pensiero al Dallamano, accoglie in incassi appositi ben quattro tele rettangolari verticali ed altre quattro orizzontali dipinte da notevoli pittori della cerchia attiva a corte. Le tele sono di differenti artisti, non sono mai state studiate e bisognerà intraprenderne il restauro e l'attribuzione quando


ANGELICA D'ORIA CONT: RICCI D'ANDON.

VII, 1; figg. 17 e 18. Angelica Doria, contessa Ricci d'Andon (1729-1772) e Luigia Gabriella Doria (1699-1778) maritata Caresana di Carisio (Palazzo Doria, Ciriè).

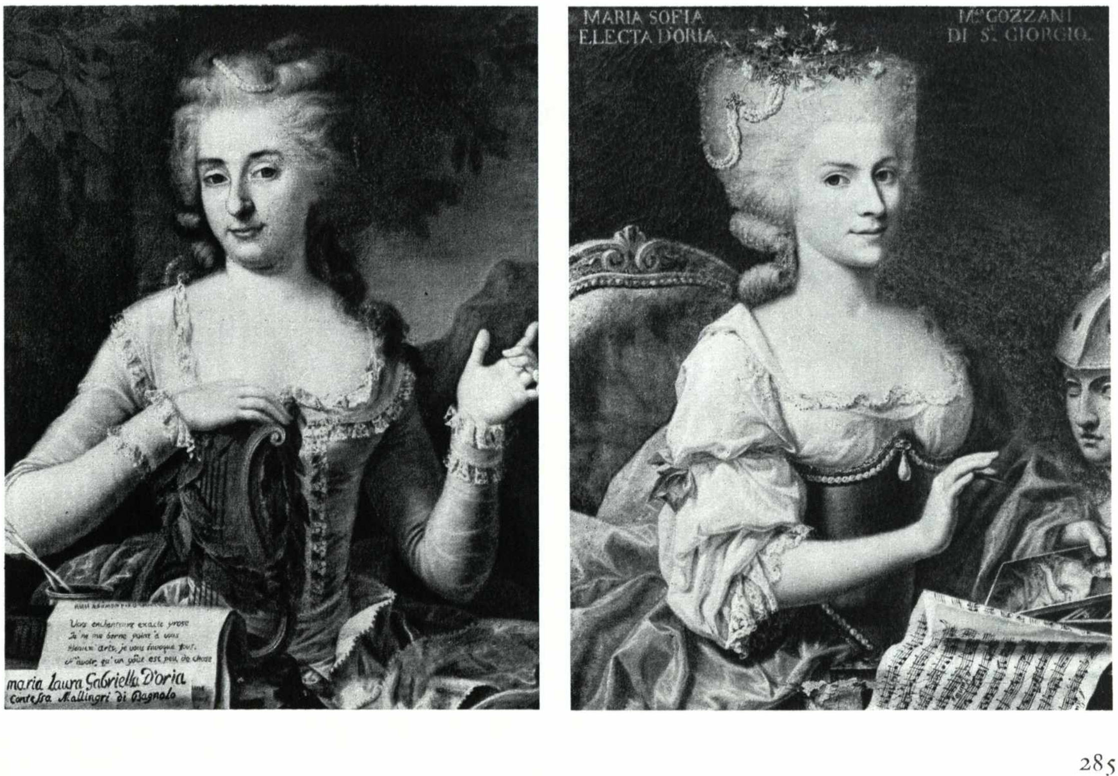

TERESA COSTA
Mª D'ORIA DEL MARQ.

VII, 1; figg. 19 e 20. Anna Maria Doria e Teresa nata Costa d'Arignano moglie del marchese Gian Gerolamo Doria (Palazzo Doria, Ciriè).

sia passata la fretta che mi spinge a consegnare alle stampe i frutti di questa veloce intervista con la zona. Ma, tanto per cominciare, a fare delibare tanta grazia divina, dirò che ritengo alcune di queste composizioni, nate per un clima culturale arcadico, di Carlo Andrea Van Loo, che fu nella zona torinese intorno al '32 per i Savoia e per i patrizi più in vista. Anche a Stupinigi ha elaborato un « Riposo di Diana », ma ad affresco su una volta.

Piaceva di lui, che aveva fatte le rituali esperienze figurative a Roma e a Parigi, quel sapersi intrattenere nel raccontare aneddoti galanti, non solo con la tecnica chiaroscurale degli italiani che Juvarra utilizzava a Venaria (VI, 1) bensì anche con l'intimità mondana dei francesi ai quali s'andrà ad unire subito dopo il soggiorno con noi. Il paesaggio ch'è alle spalle dei due amanti felici in una sosta della caccia (VII, 1; fig. 10) è tutto un fruscio di pennellate azzurrine e verdastre strisciate alla maniera gallica di Boucher.

Tanta raffinatezza si spiega forse per le scelte delle nobildonne Doria dedite ad ogni bella attività culturale, più che dei maschi, impegnatissimi nelle arti militari e diplomatiche. Ne vediamo in volto parecchie dozzine nei quadri appoggiati in gran disordine sugli scaffali della biblioteca comunale, quadri che sino a ieri non erano neppure inventariati e mai erano stati fotografati. Passando in


Vos enchanteurs exacte prose
Je ne me borne point à vous
Heureux arts, je vous invoque tous.
N'avoir qu'un goût est peu de chose
maria laura Gabriella D'oria
contessa Mallingri di Bagnolo
MARIA SOFIA ELECTA DORIA
Mª GOZZANI DI S. GIORGIO

VII, 1; figg. 21 e 22. Ritratti settecenteschi di Maria Laura Gabriella Doria, maritata Mallingri di Bagnolo e di Maria Sofia Electa Doria, sposata Gozzani di San Giorgio. Ambedue dipinti nel 1779 da Giovanni Panealbo (Palazzo Doria, Ciriè).

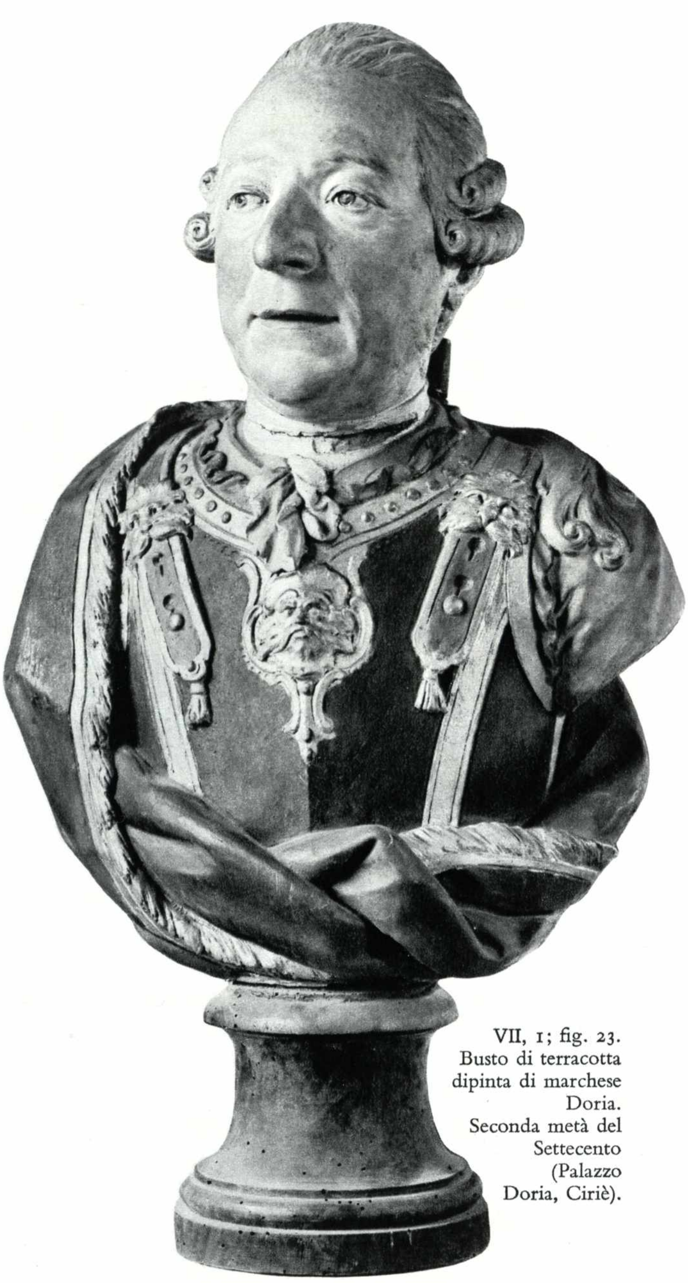
rivista queste simpatiche persone vien fatto di augurarsi che, avvalendosi del compatto nucleo di ritratti, si possa presto imbastire il quadro psicologico e sociale d'una famiglia nobile, avente rapporti con la famiglia reale ma costituente un ambiente abbastanza marginale da non essere turbato dalle influenze d'eccezione.

Ogni ritratto ha la didascalia con nome di nascita e maritaggio; esistono anche le nubili andate suore (VII, 1; figg. 15 e 16), le amanti dell'agricoltura (VII, 1; figg. 17 e 18), le marchese dal cipiglio matriarcale (VII, 1; figg. 19 e 20), la poetessa e scrittrice (VII, 1; fig. 21), la quale asserisce ch'è troppo poca cosa avere gusto per un solo genere artistico e la pittrice ch'è anche dichiaratamente musicista (VII, 1; fig. 22).

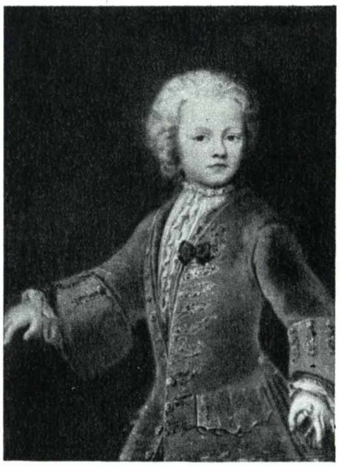
Non è difficile tentare qualche nome di autore presumibile, dai nordici neorubensiani (esempio quel Martino Meytens junior che scalò in Piemonte senza volersi ulteriormente fermare, nonostante l'entusiasmo che raccoglieva) agli epigoni dei due veneziani Longhi e di Boscarati; oppure ancora ai partecipi ed echeggiatori della grande ritrattistica francese e austriaca amata dalle due sorelle Maria Antonietta e Maria Cristina; quale in effetti fu Giovanni Panealbo. ancorché sia stato allievo di Beaumont e di Batoni.

Gli uomini Doria sono altrettante dozzine. Non si sa se i volti, talora tanto espressivi siano essi stessi oggettivamente la causa della bellezza dei quadri oppure non piuttosto prodotti della valentia dei pittori (VIII, 1; figg. 23 e 24). Anche per questo insieme di caratteri umani sarebbe bello riprenderne l'esame attento. Piace sapere che l'attuale sindaco di Ciriè Brizio Falletti di Castellazzo sta per rompere il cerchio di disattenzione intorno a tanto tesoro inspiegabilmente maltrattato.

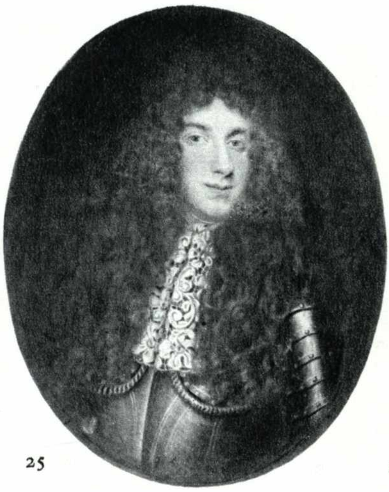
Nella serie genealogica si notano nel Settecento i marchesi Giovan Battista, ambasciatore morto nel 1713 e Carlo Giuseppe, abate di Vezzolano e cancelliere dell'Ordine equestre dell'Annunziata. Questi fu ambasciatore in Francia ed in Spagna. Un membro della famiglia fu viceré di Sardegna dal 1723 al 1726. L'abate Alessandro Doria del Maro, nominato con patenti del 4-8-1732 fu il secondo dei viceré dell'Isola. Nella biblioteca ciriacese, che si sta riordinando e trasferendo, esistono molti libri ed incartamenti sardi, i quali potrebbero illuminare maggiormente sulla sua speciale difficile missione politica essendo stato inviato colà a sostituire il troppo militarescamente rude barone di San Remy e per occuparsi delle divergenze tra Santa Sede e Governo Sabaudo (delle quali trattarono recentemente Damiano Fillia e Francesco Lodovico Canepa). Delicatissime furono le pratiche per trattare col clero locale, tutto di tradizioni spagnole e nominato in base a privilegi antichissimi ed irrinunciabili, la cui rimozione incrementava la resistenza e l'ostilità dei nativi. Quale viceré s'interessò del primo progetto di sistemazione della fortezza di Cagliari, progettata dall'importante ingegnere militare Antonio Felice De Vincenti, l'autore dell'Arsenale torinese, e figura di cui mi occupai e sulla quale ha poi scritto compiutamente Mauro Cabras, mio assistente quand'ero all'università di Cagliari.



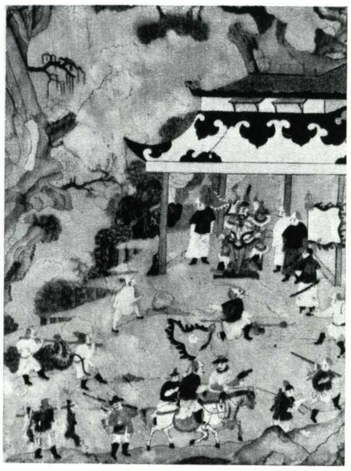
VII, 1; fig. 23.
Busto di terracotta dipinta di marchese Doria. Seconda metà del Settecento (Palazzo Doria, Ciriè).



24



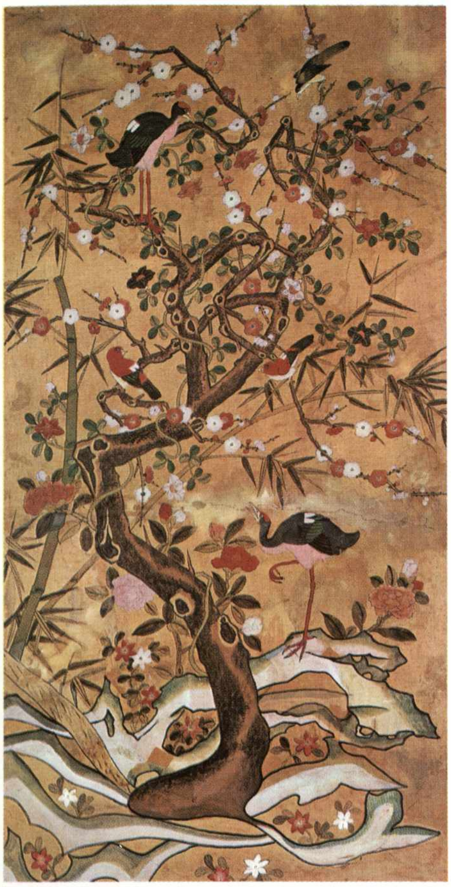
25



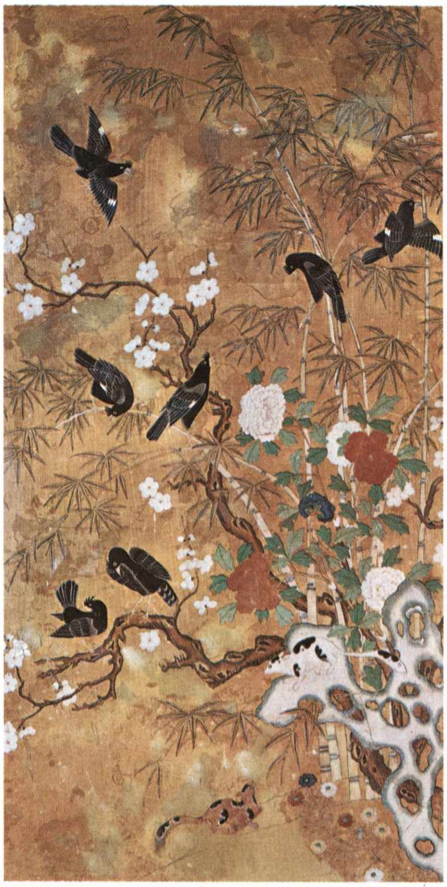
26

VII, 1; figg. 24 e 25.
Ritratto di un fanciullo dei Doria ed uno dei tanti ritratti virili della collezione ciriacese.

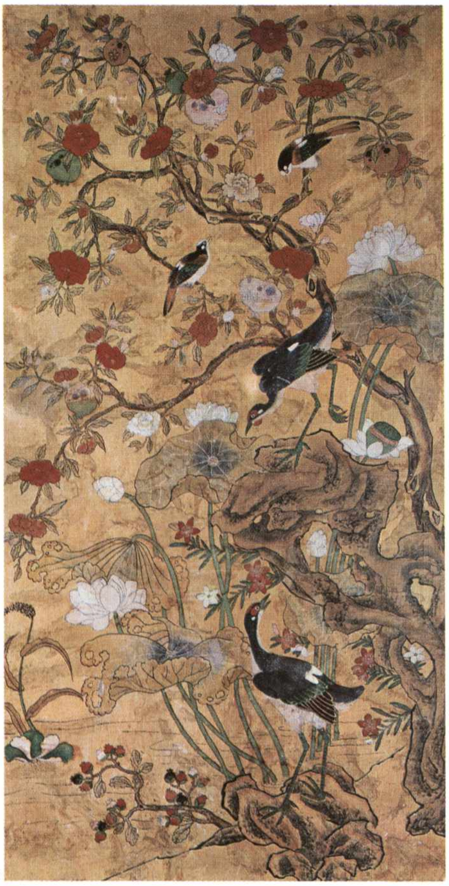
VII, 1; figg. 26 ÷ 32.
Pannelli ornamentali cinesi su carta di riso, della metà del Settecento (Palazzo Doria, Ufficio del Pretore, Ciriè).



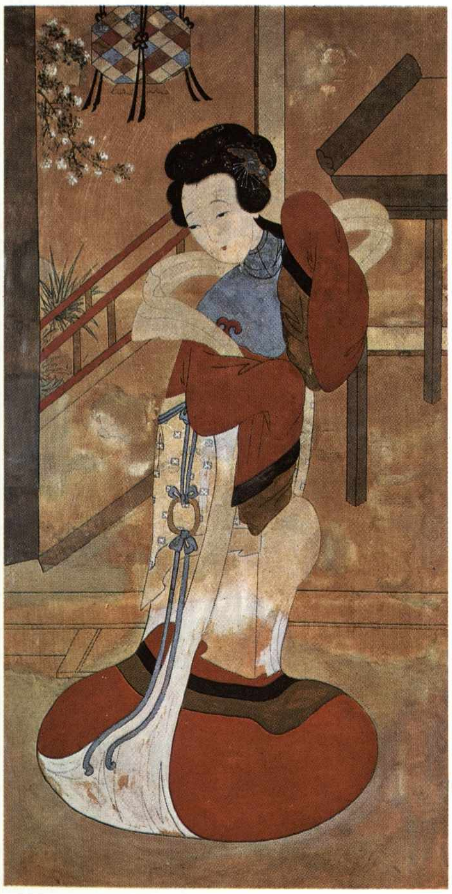
27



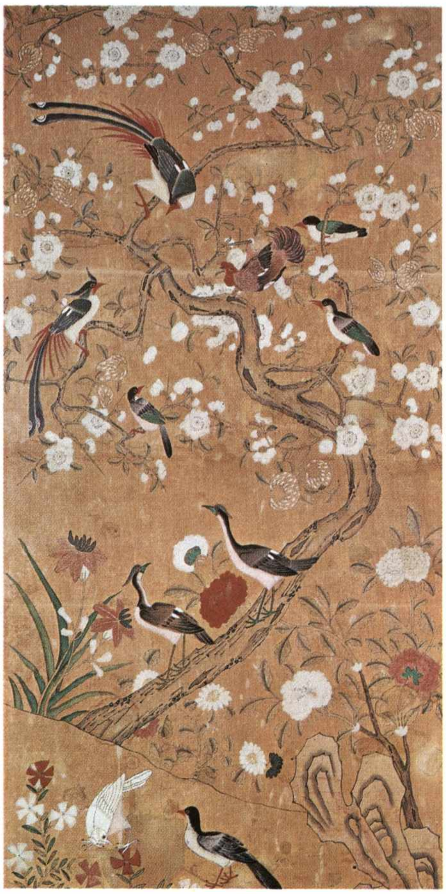
28



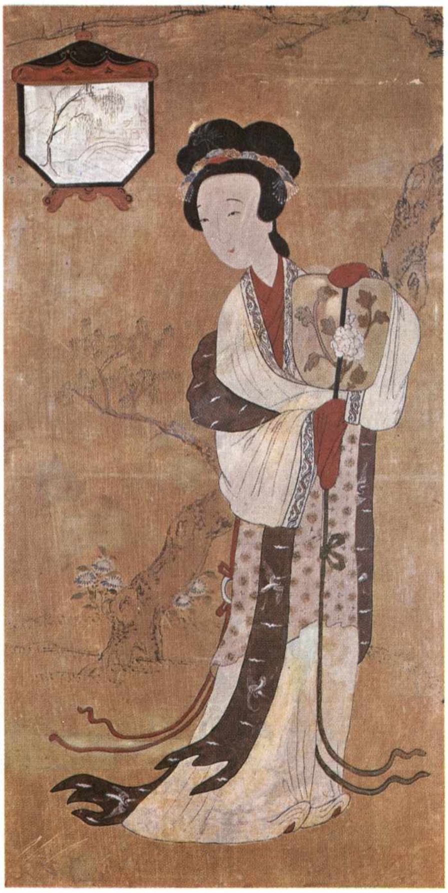
29



30



31



32

Figlio di Giovan Battista era Giovan-Gerolamo; e figlio di questo un grosso personaggio a nome Alessandro Eleazaro, generale e governatore della cittadella di Torino nel '71. Anche il successore Anselmo fu governatore di Torino nonché ispettore generale della fanteria sabauda. Aveva sposato Carlotta Gonteri di Faule morta nel '73. Forse ai soggiorni di questa nobile coppia si debbono gli ospitali ambienti del piano terreno del palazzo di Ciriè, ornati con squisite cineserie su carta di riso (VII, 1; figg. 24 ÷ 26 e 27 ÷ 33) incastonate entro quadrature affrescate nella maniera del Dallamano. In quell'appartamentino intimo ed alienante, vi fa capolino il caratteristico gusto dell'esotismo settecentesco che controbilanciava e contrastava il gusto retoricamente arcadico oramai sfruttato sino alla noia.

Un busto vivo e parlante d'un marchese Doria (VII, 1; fig. 23), policromo, ci porta all'epoca di Vittorio Amedeo III, quando operavano per la corte gli scultori Collino. Certo quell'uomo era un gran signore abituato a vivere con decoro anche in città, nella capitale del Regno. Il suo palazzo cittadino era nell'attuale via Giolitti accanto al palazzo dei Gonteri di Faule, il quale fa angolo con via Carlo Alberto. Forse alcune opere d'arte originariamente nel palazzo ciriacese saranno state trasportate nel Settecento in queste due sedi torinesi; ma una grande dispersione avvenne nell'Ottocento. Due pezzi della quadreria Doria furono segnalati dai Milone a Ceres ed ora si ammirano nella cappella Donna d'Oldenico nella Parrocchiale.

Come le «vigne» sulla collina, così le «cascine» bassocanavesane nobilitano uomini d'affari: i setaioli Viarana, i cerai Bertalazona ed i liquoristi Durando. VII, 2

Dopo avere incontrata la massiccia consistenza patrimoniale messa insieme nel Seicento dalla cosiddetta nobiltà della penna («nobil d' la piuma»), ci si imbatte nel Settecento con la potenza finanziaria di uomini d'affari, tanto considerevole da esigere da parte della monarchia sabauda il riconoscimento del prestigio aristocratico e da chiedere da parte degli interessati la formazione di segni esteriori dell'acquisita nobiltà nominale. Tali segni di distinzione visibile diedero motivo ad interventi edilizi nel volto architettonico della metropoli e nella fisionomia del territorio urbanistico del contado, come già visto in modi manieristi e barocchi (IV, 3; IV, 4; IV, 5) e come stiamo controllando in clima stilistico rococò (VI, 1; VI, 2; VII, 2; VII, 3).

Agli assetti di tali due ondate di quasi araldico decoro, seguirà nell'Ottocento una terza ondata di ridimensionamento della dignità civica allorché verranno mobilitati altri strati sociali per le guerre d'indipendenza e per le iniziative burocratico-finanziarie di rivivificazione nazionale (VII, 4; VII, 5).

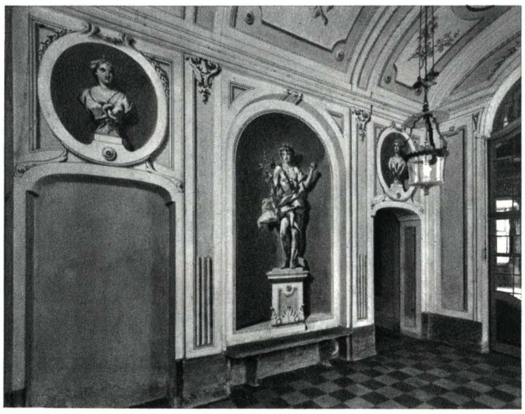
Lungo la Stura, in verità, non sono moltissimi siffatti blasoni paesistici nuovi; ciò per due motivi.

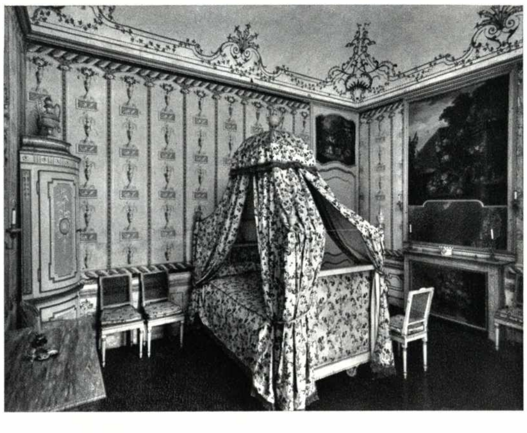
Perché nell'alta montagna non esisteva margine tra il reddito rurale individuale frazionatissimo e quello d'un eventuale ammassamento della produzione in poche mani capitaliste: nelle valli chi avesse comperato la coroncina araldica con una intitolazione a borgate alpine, doveva accontentarsi d'andarvi a villeggiare d'agosto, quando il clima lo consentiva alloggiando alla bell'e meglio in qualche modesto casamento rabberciato. Non esistette perciò una tradizionale villa o castellotto.

Poi, perché nella prealpe e nella pianura esisteva ancora abbastanza vastamente diffusa la proprietà della famiglia regia o delle casate cadette, le quali avevano tenuta depressa l'attività agricola in pro della già vista (ed anche decantata) attività venatoria. Le due Vaude ed i sottostanti pianori, di sponda destra e di sponda sinistra, erano stati luoghi di localizzazione di «delizie» venatorie (V, 1) ed era difficile soppiantare tale destinazione nella dinamica territoriale della regione, in conseguenza d'una inerzia spiegabile nel sistema di trasmissione ereditaria e matrimoniale dei patrimoni terrieri, nonostante la virtuale possibilità di trasformazione delle culture della terra. Sarà più facile la trasformazione delle riserve di caccia in poligoni e campi di esercitazioni militari per le gigantesche esigenze della guerra risorgimentale dal '48 al '70.

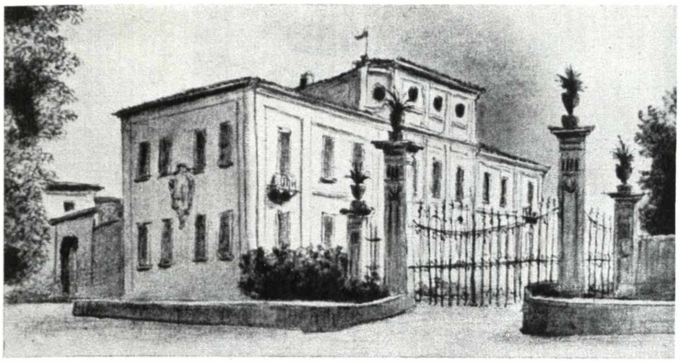
La fascia di territorio subalpino, a ben considerare, fu tenuta nella condizione castellamontiana di parco ornamentale, non solo per un'etichetta di galateo diplomatico internazionale, ma per avere la riserva di spazio onde farne una pedana per le tenzoni guerresche; tantopiù che dall'epoca romana in poi quella fascia territoriale era fascia di frontiera; e su di essa avvennero grandi battaglie di respiro europeo (I, 3; I, 7) sino alla battaglia di Torino del 1706.

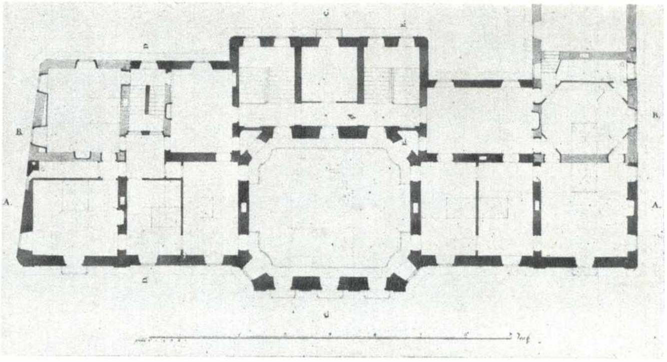
Su quel nastro di natura selvaggia sarebbero tuttavia da segnalarsi alcune belle cascine, dalla Saffarona presso Lucento a quelle nei pressi di San Maurizio, Leynì e Volpiano.



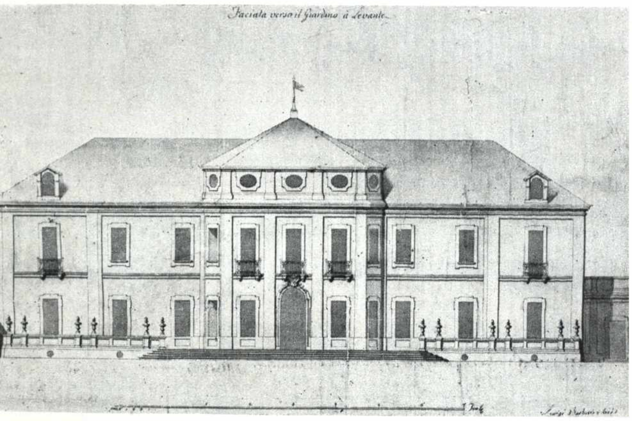


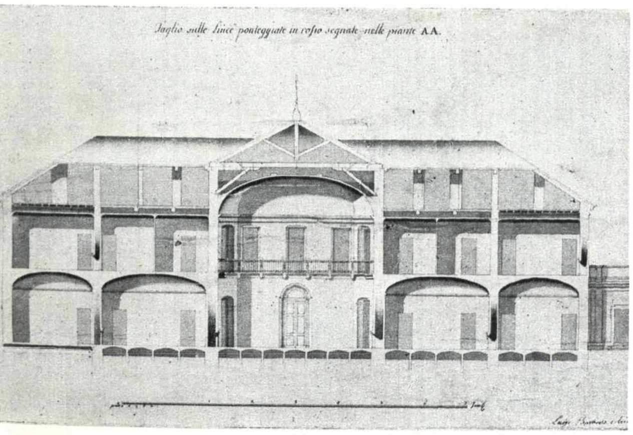
VII, 2; figg. 1 e 2.
Il vestibolo affrescato nei modi crosatiani (VII, 2; figg. 7 ÷ 9) e camera da letto originale, fine Settecento, posta all'angolo sinistro della facciata verso cortile (VII, 2; figg. 4 ÷ 6).





VII, 2; figg. 3 e 4. Veduta dall'esterno della Viarana (C. Rovere, 1850) e planimetria con le trasformazioni della villa (firmata da Luigi Barberis; notare la distinzione tra campiture nere e grigie).




Taglio sulle linee ponteggiate in rosso segnate nelle piante A.A.

VII, 2; figg. 5 e 6. Prospetto verso giardino e sezione ad esso parallela della parte civile della Viarana (L. Barberis non dà ancora indicazioni sullo schema ornamentale del salone; VII, 2; fig. 17).

Per brevità, dato il carattere antologico del libro, si potrebbe fissare lo sguardo nei dintorni del rurale borgo di San Maurizio, ch'è baricentrico nel quadrilatero dell'ex oltrepò monferrino avente per asse l'allineamento di collimazione Gassino e Lanzo (II, 1). Così, rispettando un'analisi strutturale di qualità geometrica, secondo il mio gusto, si può scegliere nel mazzo di cascine offerto dalle indicazioni delle «Passeggiate nel Canavese» bertolottiane; il quale scritto dice pure il settore popolato da abitanti definiti così: «dati all'agricoltura e buoni d'indole, di facoltà intellettuali, e di complessione mediocri, non molto intraprendenti», parlanti «il dialetto signorile, quello cioè che si avvicina più al torinese» (I, 5).

Dunque la cultura cittadina incise in questo tratto più che in altri ove la resistenza alla innovazione fu più dura e tenace ed ove l'isteresi era in gran parte motivata dall'assenza di denaro da investire nell'agricoltura come in ogni altra impresa aziendale.

«Il suolo è per natura ghiaioso – dice Bertolotti – ma l'adacquamento ed il concime lo rendono assai fertile, e così dà in copia cereali, legumi, patate e fieno. La vite, i noci ed il gelso prosperano; ma i vini riescono mediocri pel troppo adacquare. Buone praterie e perciò ottimo bestiame; non mancano i boschi. Si è constatato che l'agro di San Maurizio è raramente vittima della grandine». Bertolotti ricorda poi ancora alcuni pensieri del noto agronomo ottocentesco Arcozzi Masino il quale, in una cascina di cui dirò, seppe fare addirittura miracoli d'intraprendenza e di scienza. Disse un poeta che, qualsiasi sia la natura della terra, «se di molt'arte il suo cultor non manca / Fertile è più che non si mostra in vista».

L'intraprendenza di quegli uomini d'affari cittadini che investirono moneta ed idee organizzative nelle cascine bassocanavesane, andrebbe considerata integralmente con la monumentalità che seppero dirottare nel luogo, fatta d'architettura e di arti figurative della miglior lega. Bertolotti fa notare la Viarana, la Borella, la Favorita, la Bertalazona, la Cascina Nuova di Durando e le cascine Porporato, Crosa, Moris. Io restringerò l'attenzione alla Viarana, alla Bertalazona già citata per le preesistenze secentesche (IV, 4) ed alla cascina Durando.

La Viarana, tuttora affascinante ed efficiente sotto la direzione agraria dei conti Marenco, deve il prestigio anche all'architetto che ne fu autore, Luigi Barberis (1725-1798) partecipe dei modi dei suoi due maestri Bernardo Vittone (VI, 2) e Benedetto Alfieri (V, 6).

L'architetto «idraulico» Barberis, prima che a San Maurizio, lasciò testimonianze della sua architettura civile in Vercelli (in due chiese); successivamente in Torino (gli splendidi palazzi Valperga Riccardi all'angolo di via Alfieri con via XX Settembre, Provana di Collegno all'angolo delle vie Santa Maria e San Dalmazzo, Quaglia in via Garibaldi) e sulla collina torinese la villa della Moglia che ho illustrato nell'antologia monumentale di Chieri. Nell'architettura sacra si ammirano ancora tre cappelle, quella di Sant'Omobono in San Francesco d'Assisi e quella di S. Evasio a Casale, ma soprattutto la sapientemente luminosa testata della navata di San Domenico, che accoglie l'altare del Rosario sopraelevato rispetto al piano della navata e della strada.

A San Maurizio il committente di Barberis è il setaiolo Giacinto Viarana che desiderava una villa ed un giardino accanto alla piantagione di gelsi per l'allevamento di bachi e per la filanda da cui intendeva trarre i mezzi di sostentamento. Dicesi che discendesse dai Traversari, esuli politici da Ravenna.

I lavori per «la Viarana» impegnarono decenni. La cappella di S. Martino, arredata nel 1758 (VIII, 2; fig. 12), era però stata iniziata nel 1710, come indicato dietro l'abside (VIII, 2; fig. 1). I caseggiati sono costruiti seguendo dei disegni firmati, dei quali alcuni datati nel '69.

Però un libro di spese annota degli arredi già in data '67 ed una partita di trentamila mattoni nel '69, acquisto che Giovanni Chevalley, seguito da Augusto Pedrini, interpretò come dato d'inizio di tutto e che invece sono modesta quantità, forse bastanti per un lotto di proseguimento dei lavori iniziati antecedentemente.

D'altra parte i disegni dell'architetto torinese mostrano preesistenze di murature riutilizzate e neppure quelli attinenti al salone corrispondono alle forme realizzate ed oggi contemplabili.

Annoto l'esigenza di ristudiare la datazione perché alcuni affreschi, quelli dell'atrio del salone bipiano, mostrano ancora legami all'arte di Giambattista Crosato, morto nel '59. Quel « Bacco » (VII, 2; fig. 9) e quei busti di Divinità Cacciatrici in nicchia (VII, 2; figg. 7 e 8), ombreggiati ma anche tavolozzati con più tinte che per le solite grisailles, sono di fattura ancora veneta; altrimenti, bisognerebbe farli scorrere d'un quarto di secolo identificandolo come opera d'un tardo discepolo della covata di scuola crosatiana (entro la quale si distinse, ma tra il '70 ed il '75, il pittore Paladino di Guarene, autore di molto fiacche grisailles nel castello di Guarene).

Luigi Barberis mostra polso sicuro nell'impianto urbanistico della cascina. Egli mette in concatenata successione il baricentro d'un cortile chiuso, di servizio, con l'ingresso laterale verso la cappella e con l'asse principale di tutta la composizione del civile, del parco e del giardino (VII, 5; fig. 10); questo aprendosi sotto un portale-cancello inventivamente interessante per l'occhio circolare lasciato tra arco lapideo e ferro battuto (VII, 5; fig. 11), rivolto verso lo stradale proveniente da Leynì.

Il salone a due piani, come di consuetudine settecentesca, è ispezionabile dagli alloggi del primo piano, cosicché nei giorni di festa non solo si popolava il pavimento, bensì anche tutte le parti alte delle pareti. La gente saliva per due scaloncini simmetrici ed affluiva a quattro balconi angolari in ferro battuto (VII, 5; fig. 17), assecondando l'abile regìa coreografica e scenografica.

Barberis s'avvalse della quadratura ad affresco di Guglielmo Levera, firmata alla ultimazione nel 1779. L'effetto di leggerezza e quasi diafaneità d'alabastro delle pareti ornate fa sì che quelle stesure di cornici bianco avorio, di fasce rosa e di fondelli cilestrini appaiano tessute di materia preziosa, equivalente ai lambricchi di legno intagliato e dorato delle dimore di corte (V, 6).

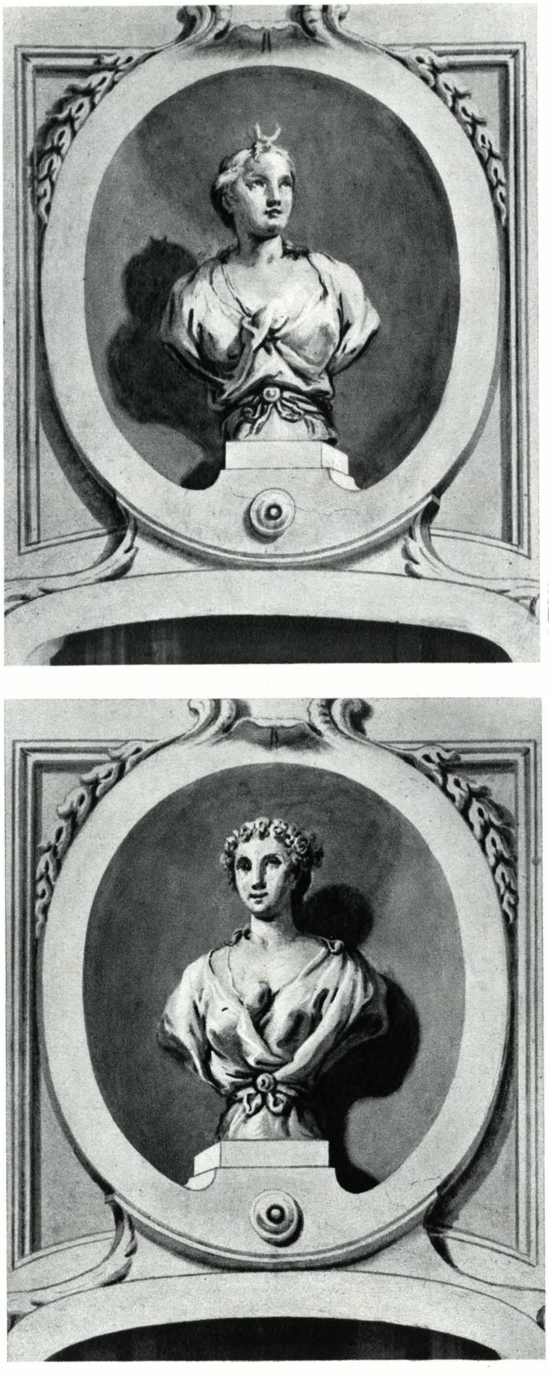
Paesaggi alla Cignaroli, inclusi in ovali, e vasi ornamentali di cristallo azzurro, fungenti da sovrapporta, rendono « galante » quest'atmosfera di signorilità preziosa. Infatti Levera (che verso la fine del secolo abitava a Torino in Palazzo Viarana, nell'Isola di S. Stefano) era prevalentemente scenografo e lavorò molto per i teatri di corte e gentilizi. Era nato ad Andorno nel 1732. Il saldo delle competenze per i lavori di Guglielmo Levera avvenne negli anni 1783-84, poiché egli decorò anche altri ambienti e principalmente la galleria o citroniera innestata nell'ala risvoltante (VII, 2; fig. 10).

Un immenso lampadario di Murano splende appeso alla volta e scendendo poco sopra la testa dei visitatori. Si sa che fu fatto acquistare (e pagato lire 208,10) direttamente a Venezia, questo « lustro di cristallo a diciotto bracci con fiori colorati dal Briati », ch'è cosa rara.

Allo scultore Venera (di cui le « Schede Vesme » danno il nome di battesimo Giovanni Battista e la notizia che fu dal '56 socio della compagnia torinese di San Luca) furono commessi nel '71 fogliami per i modiglioni dei balconcini.

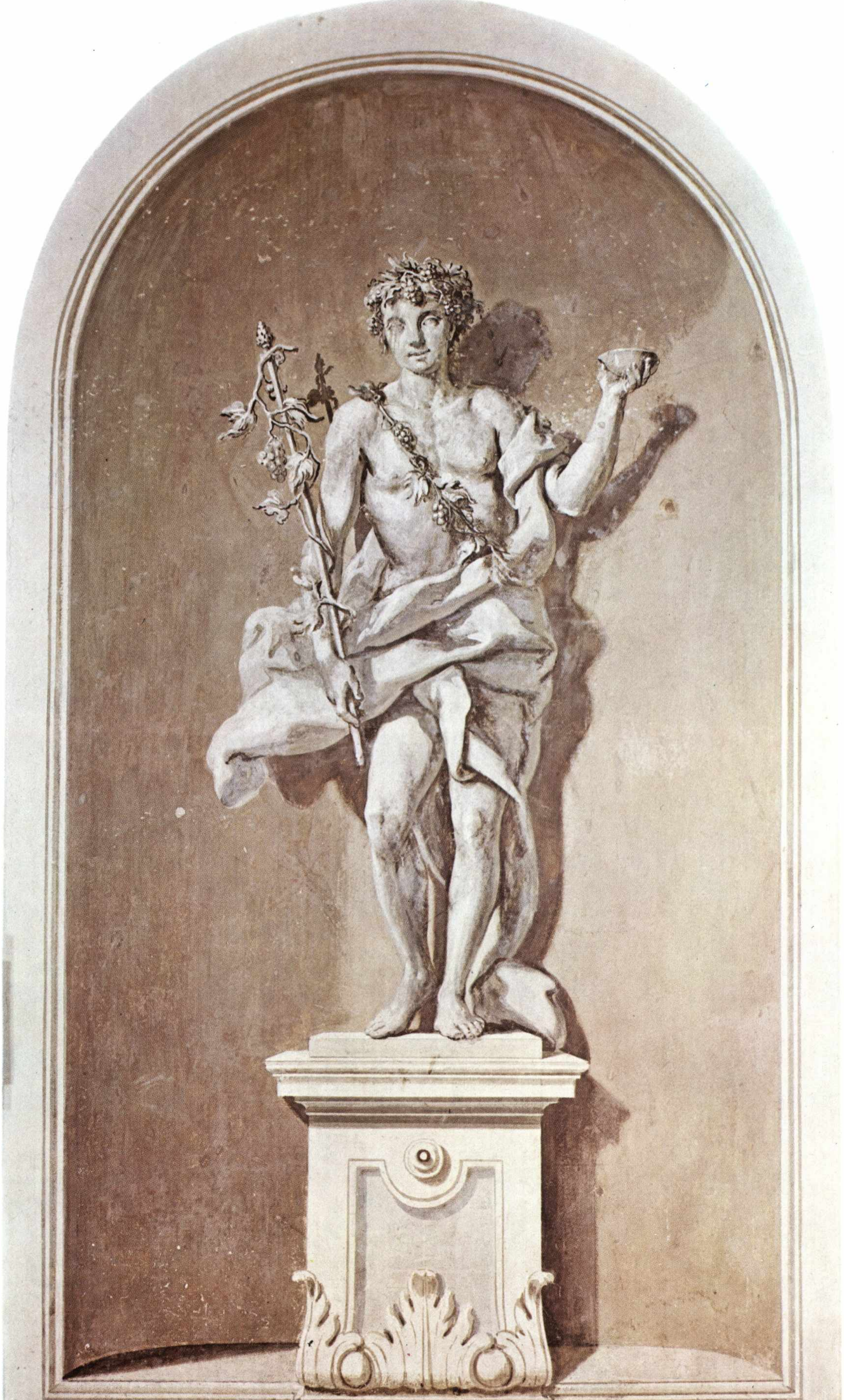
Tutto nella sala bipiana è stato accuratamente selezionato tra le cose più raffinate, procurandosele dai migliori posti di produzione. Da Venezia vennero moltissime casse d'oggetti d'arte, soprattutto costituiti da quadri e sculture. Ma anche da Torino venivano racimolate opere d'arte, come quelle scene del genere bambocciante dell'Olivero, acquistate postume (V, 2 e V, 4).

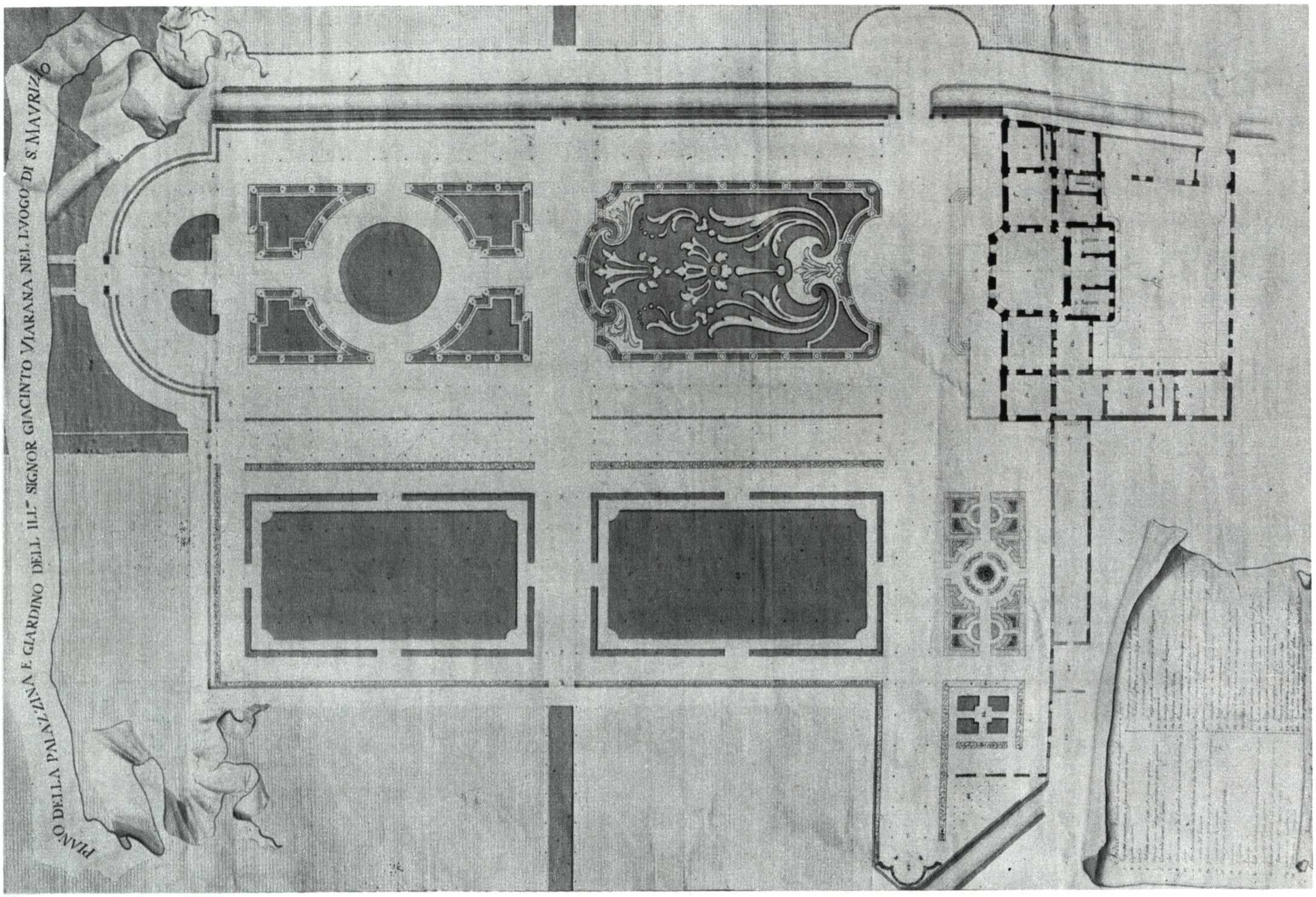
Facendo scorrere quel volume citato « Cassa Spese » che Giacinto Viarana compilò meticolosamente dal « 1767 genaro » al « 1790 maggio », ma poi proseguito con altre calligrafie sino al 1855, si incontrano tanti nomi d'autori che bisognerà riscontrare con gli oggetti infissi, per contribuire allo studio di quella suppellettile d'arredo che fa capo a non grandi nomi dell'arte. Facendo rapidamente qualche saltuaria osservazione trovo: un « padre Bo » nel '67 con tre quadri (che dovrebb'essere il genitore di Giovanni Battista Bo, nato nel '49 e iscritto all'Accademia



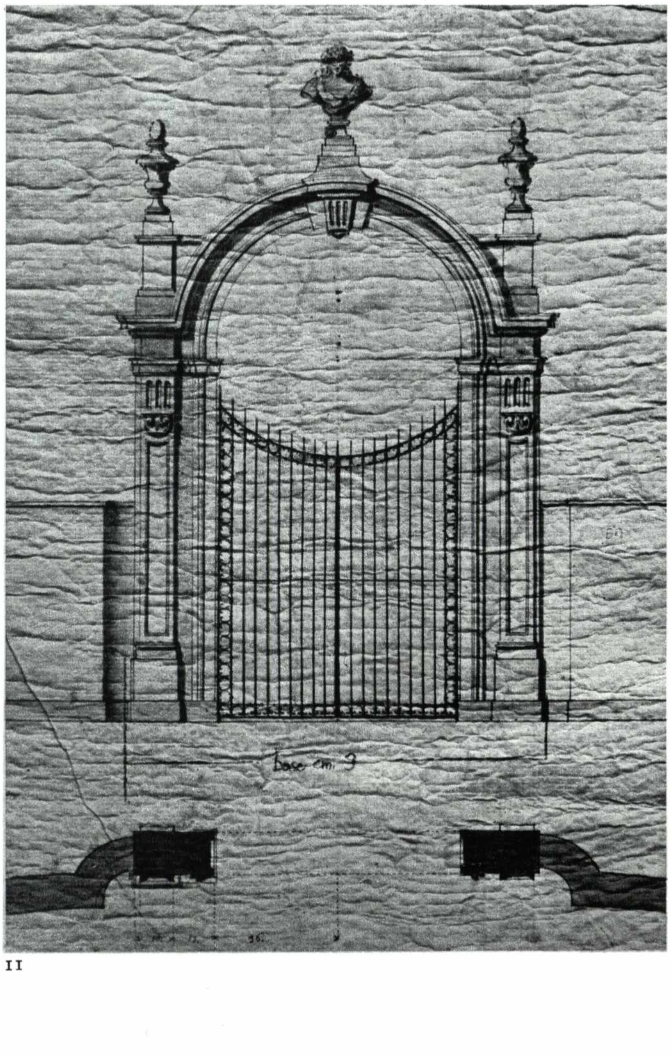
VII, 2; figg. 7 e 8.
Finti busti di Diana e d'altra divinità in grisailles, quali sovrapporte affrescati nel vestibolo della Viarana, presso San Maurizio Canavese.

Nella tavola a fronte:
VII, 2; fig. 9.
Finta statua di Bacco in grisaille (Villa Viarana, S. Maurizio Canavese).

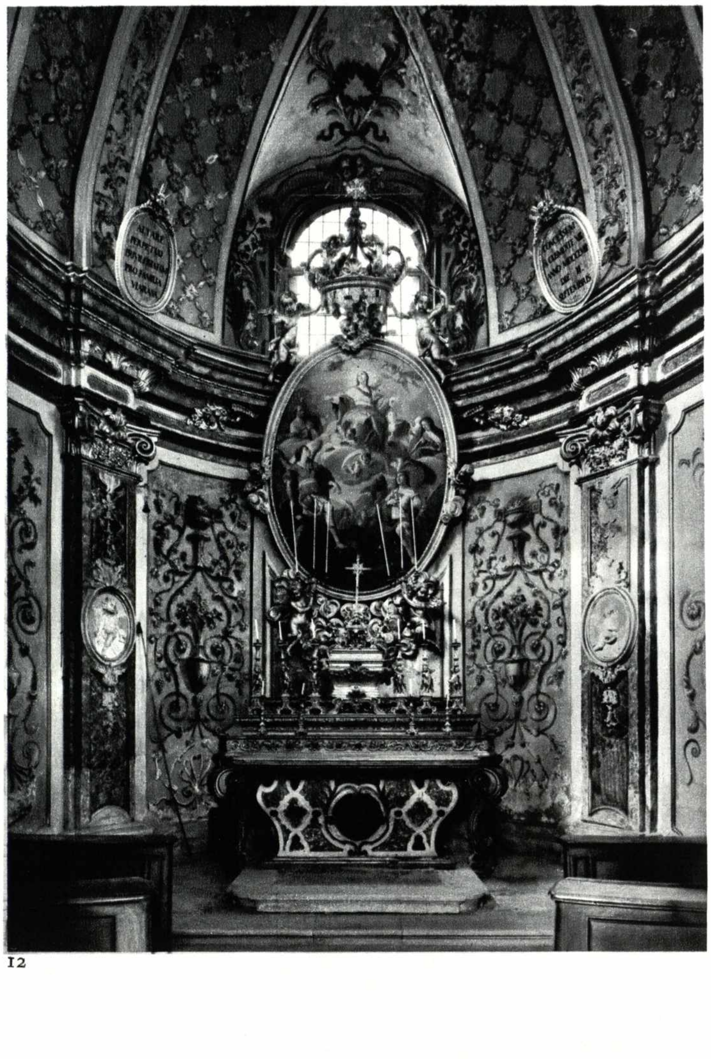



PIANO DELLA PALAZZINA E GIARDINO DELL ILL.MO SIGNOR GIACINTO VIARANA NEL LVOGO DI S. MAVRIZIO

10


base cm 9

11

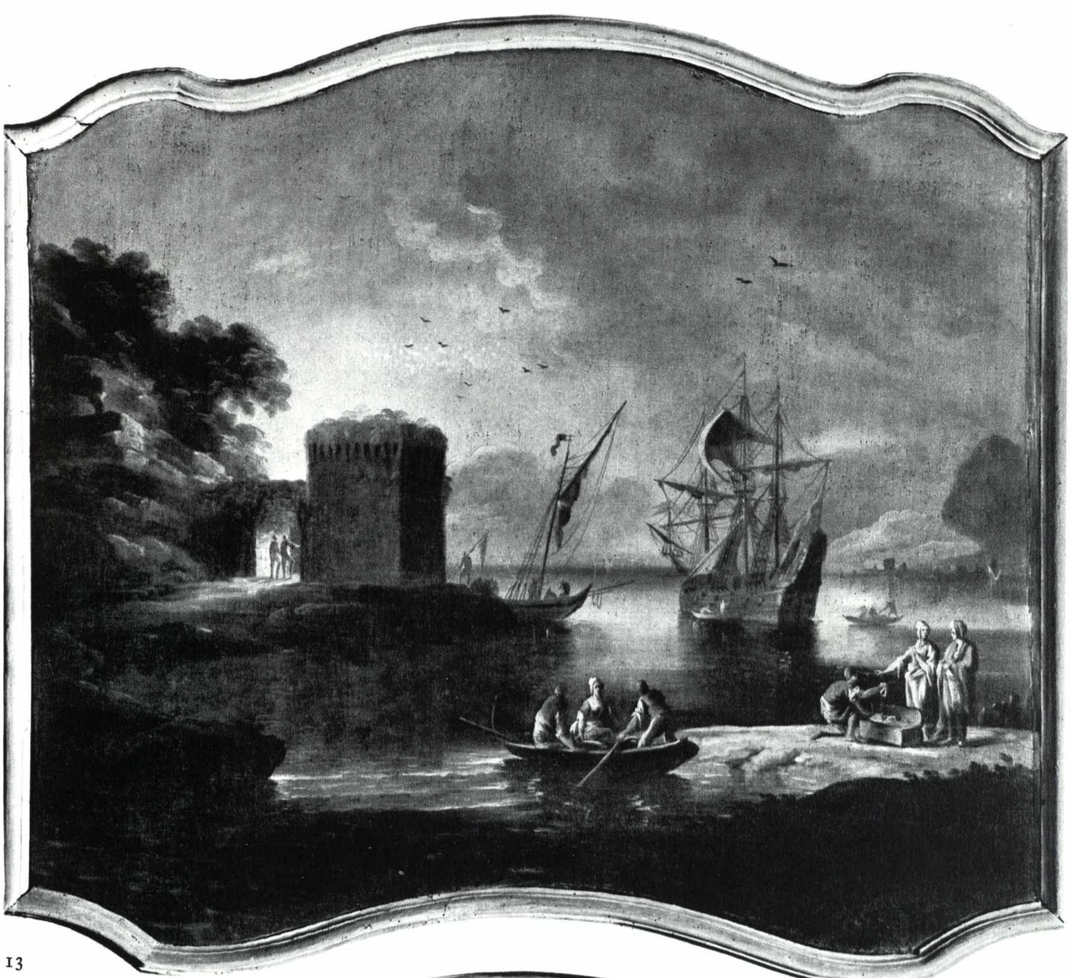


12

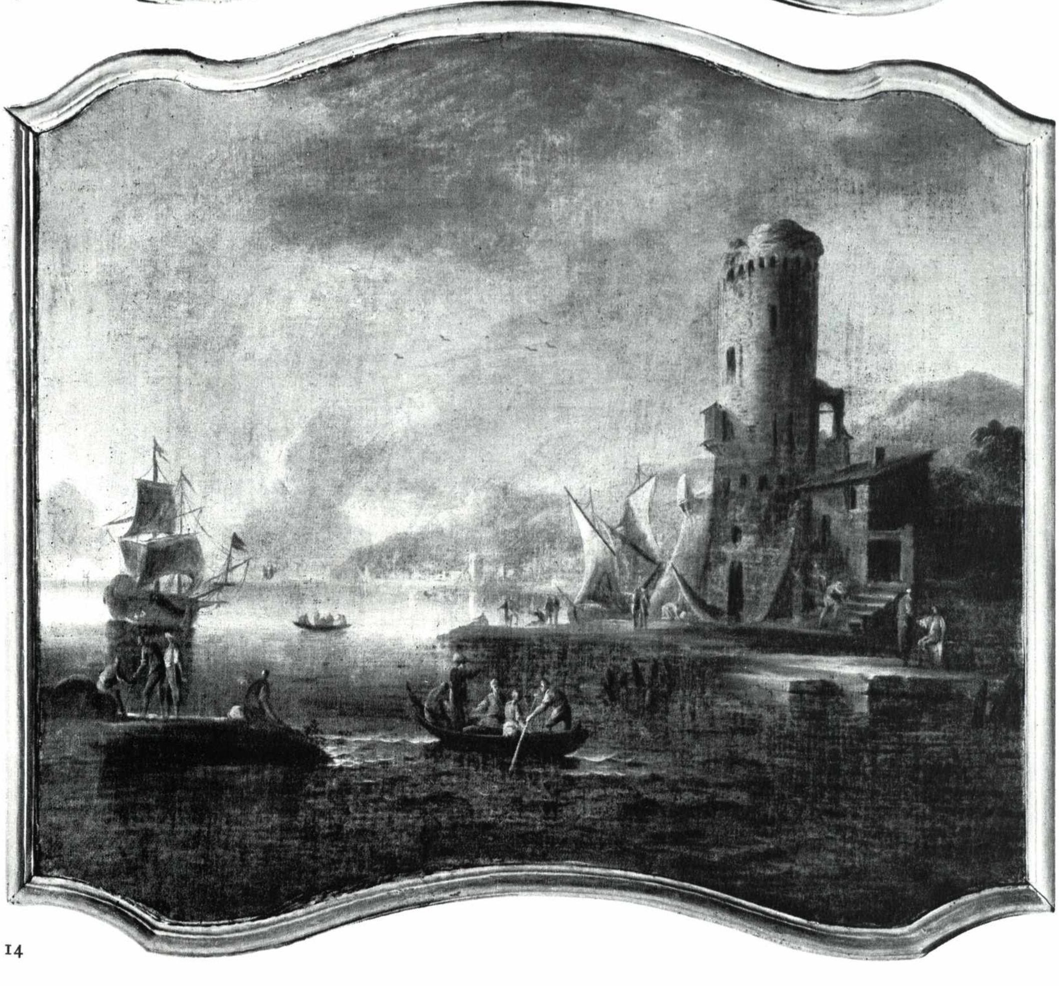
Nella tavola a fronte:

VII, 2; figg. 10 e 11.
Planimetria generale della « Palazzina » con del giardino e disegno per l'ingresso a cancello della Viarana verso Leiny.

VII, 2; fig. 12.
Interno della cappella gentilizia della Viarana (VIII, 2; fig. 1) rimodellato nel 1758.
VII, 2; figg. 15 e 16.

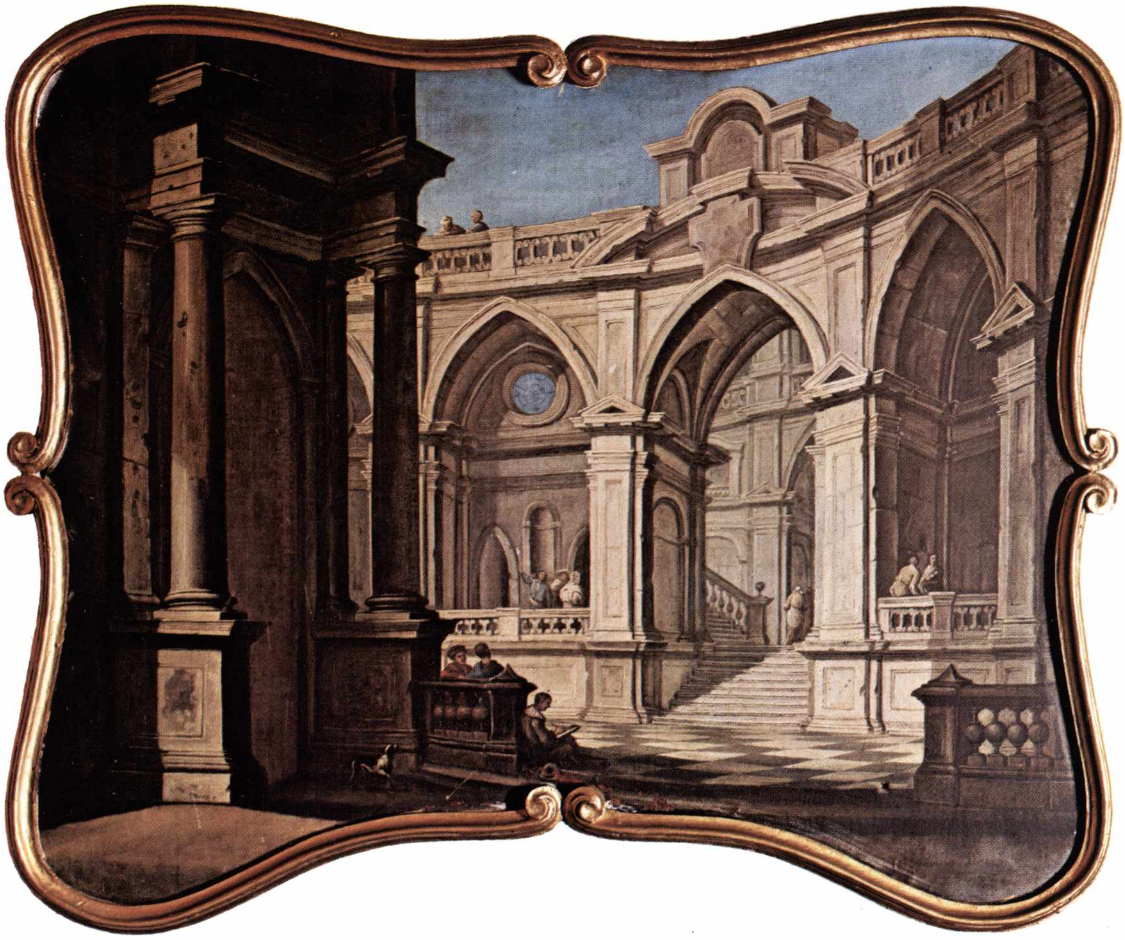


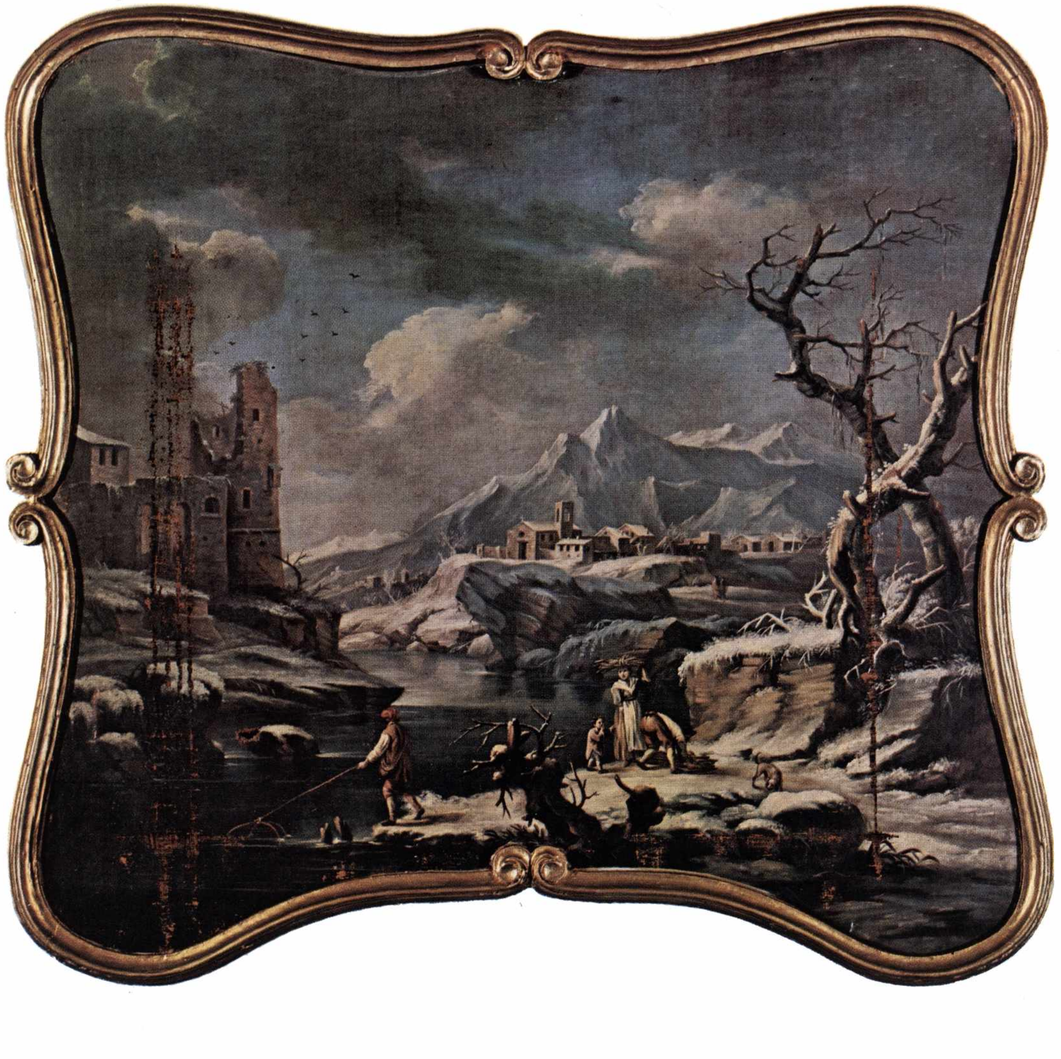
13



VII, 2; figg. 13 e 14.
Alcune delle molte marine di Paolo Maria Antoniani, come sovrapporte entro la Viarana di San Maurizio Canavese (anni 1773-87).

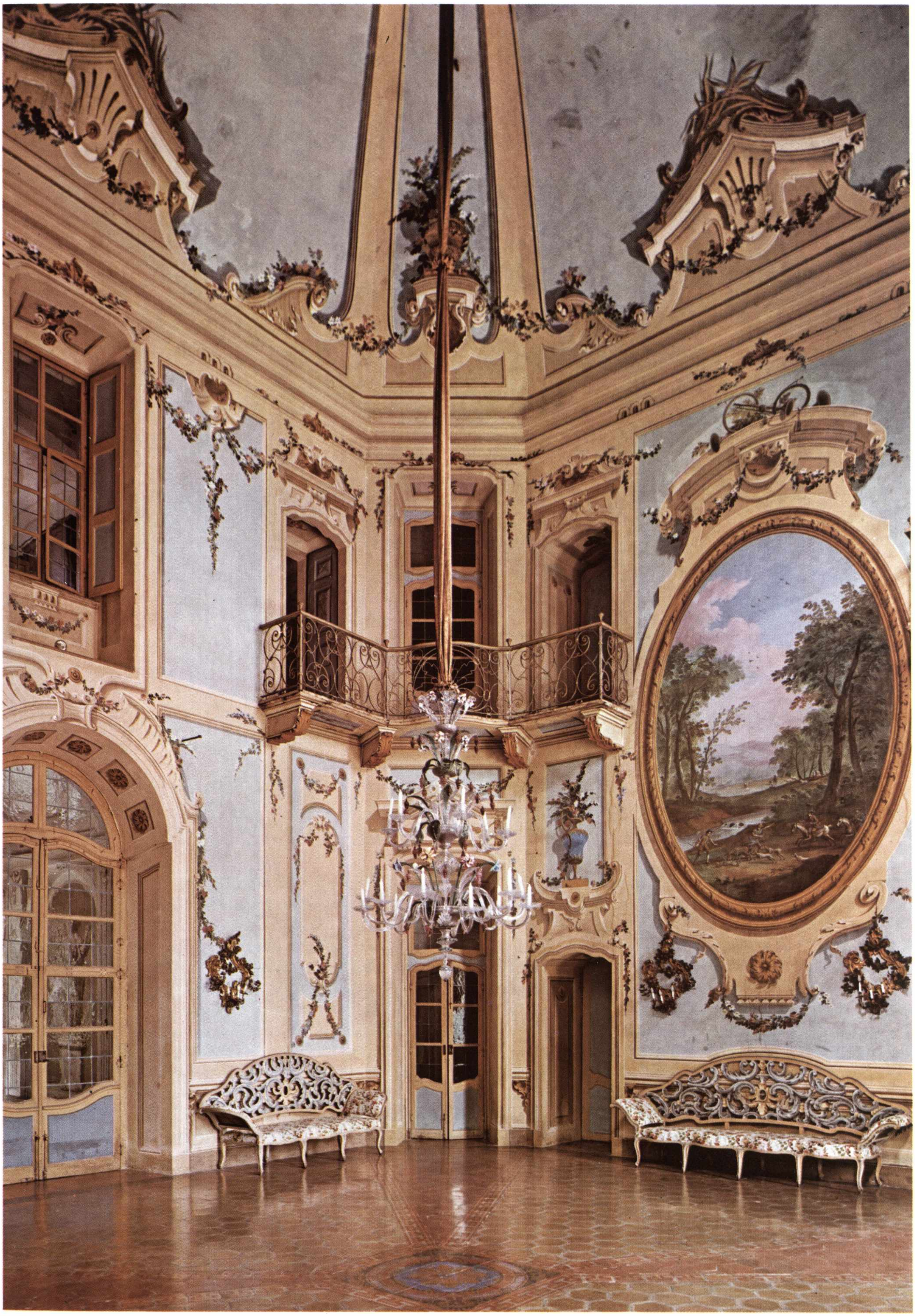
14

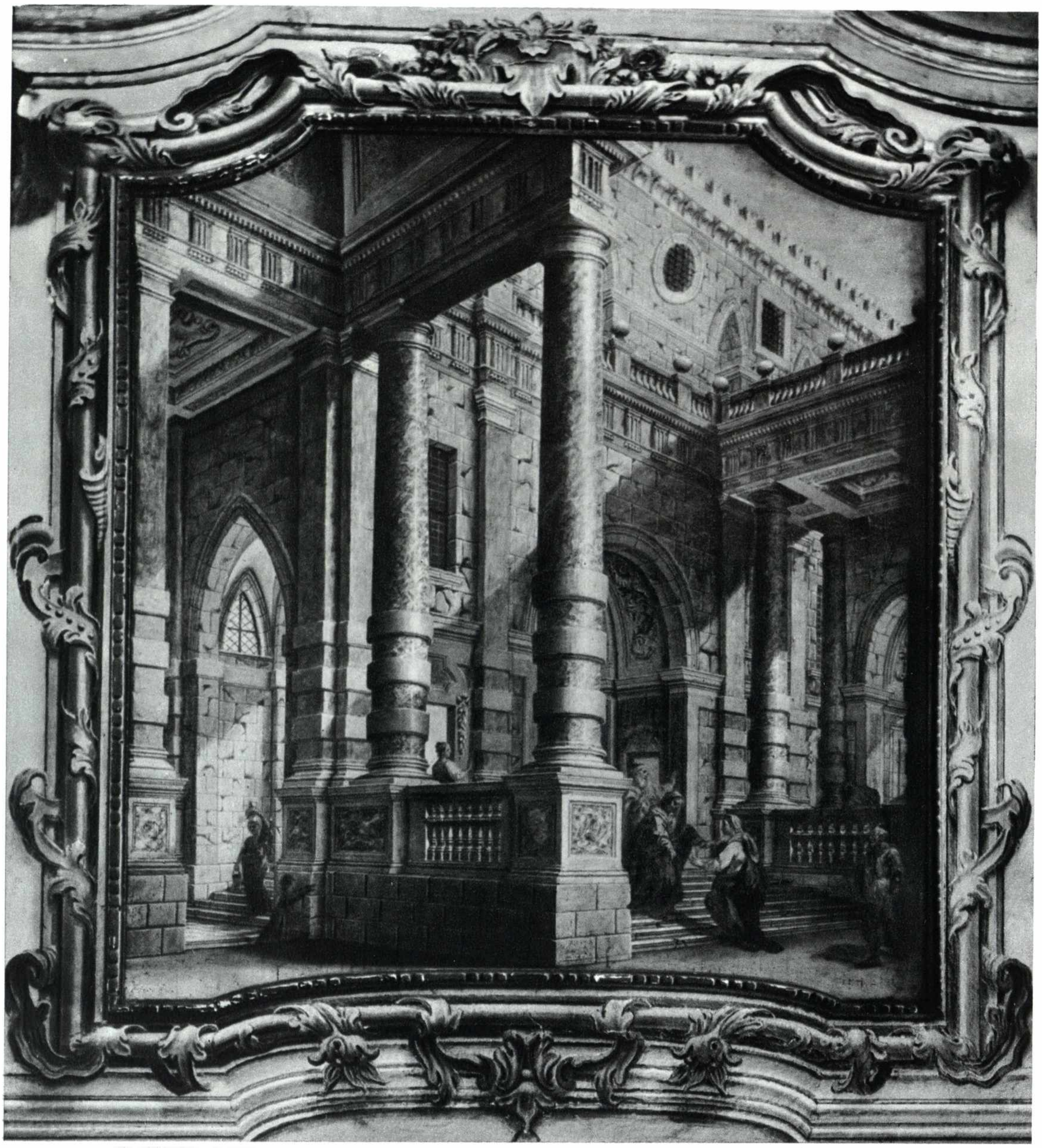




VII, 2; figg. 15 e 16.
Prospettiva architettonica spuria (classico e gotico) e paesaggio invernale, ambedue con figurine da bambocciante, quali sovrapporte alla Bertalazona presso San Maurizio Canavese.

Nella tavola a fronte:
VII, 2; fig. 17.
Il salone bipiano d'onore della Viarana, presso San Maurizio Canavese. Architettura di Luigi Barberis, decorazioni ad affresco di Guglielmo Levera, lampadario del muranese Briati, sculture ornamentali di Giovanni Battista Venera.



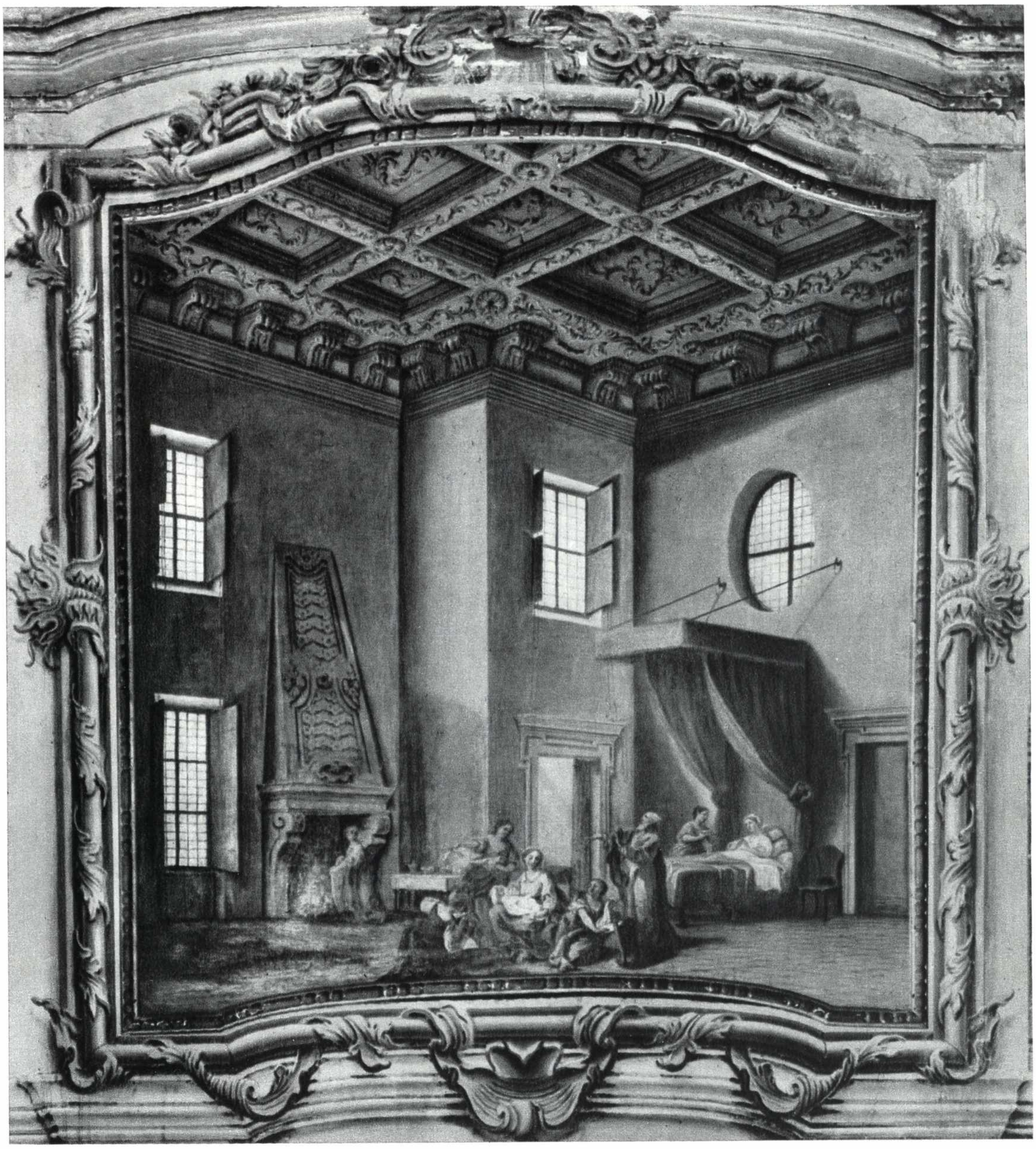


VII, 2; fig. 18.
La presentazione della Madonna al tempio, quadro ad olio, già nella cappella della Immacolata Concezione (Cascina Nuova Durando, San Maurizio Canavese).

di Belle Arti di Parigi nel '73); «il sig. Molinar pittore del mio ritratto», quadro tuttora esistente sulle pareti della scala; «il sig. Gambone pittore per un quadro per il Fornello della Sala di San Maurizio» (ch'è quel Giovanni Domenico Gambone che nel '39 fece le decorazioni delle porte della camera degli archivi in Palazzo Reale con inserti di figure di mano di Domenico Olivero); «il sig. Betti pittore fiorentino per un sottofornello» nel '67 (che si potrebbe identificare con Sigismondo Betti presente nel '65 in una cappella di Varallo e nel palazzo Morozzo della Rocca; più che con l'incisore Giovanni Battista, autore peraltro di molti ritratti di prìncipi reali sabaudi); «Giudice Picapietra (da non confondere con l'allievo stimato di Ignazio Collino avente nome di battesimo Giuseppe nato nel '72) per una statua per la prospettiva di San Maurizio» nel '70; «il pittore Antoniani figlio per un sottofornello fiori» nel '73 e «per due sovraporte marine per San Maurizio» nell'81 e per altre sei nell'84.

È questa forse una delle più importanti notizie, perché i due pittori Antoniani, Francesco morto nel '75 e Paolo Maria morto nel 1807, sono oggetto d'attenzione da parte della critica che oggi s'è messa di buona lena alla complicata impresa di distinguere tra loro i numerosi paesaggisti settecenteschi, finora confusi con quattro o cinque grandi rococò. Di Paolo Maria Antoniani, presente a San Maurizio dal '73 all'87, sono registrate ancora sei sovrapporte nel dicembre '86, quattro nel luglio dello stesso anno ed «un sottofornello» nel marzo '87. Erano anni nei quali egli lavorava specialmente nel castello di Moncalieri, con sovrapporte e paracamini di soggetto marinaro e paesaggistico ma anche di fiori e di battaglie.

Paolo Maria fu «sottopriore dell'Accademia di San Luca in Torino» nel '92; ma anche il padre Francesco fu confratello nella stessa Accademia. Francesco lavorò molto a Venaria negli anni



VII, 2; fig. 19.
La nascita della Madonna, quadro ad olio, già nella cappella della Immacolata Concezione (Cascina Nuova Durando, San Maurizio Canavese).

Cinquanta; era velocissimo nel pennellare e persino premiato con sovraprezzi per tale « speditezza con cui ha fatto diversi quadri per gli appartamenti delle Reali Infanti alla Venaria ». Nel « Pregiudizio smascherato » di Ignazio Nipote, è ricordato insieme al collega lombardo Gaetano Perego: « Due Milanesi meritan / Fra Piemontesi mettersi / Quali sei lustri corrono / Che stan nella Metropoli / Antoniani, pratico / Paesi, fior dipingere / Ritratti, frutti, e seguita / Nel gusto de' volatili... ». Mi limito a riprodurre solo due sovrapporte della Viarana di tale serie di marine di Paolo Maria Antoniani (VII, 2; figg. 13 e 14) per potere poi a questi ricollegare le opere pittoriche per sovrapporte alla Bertalazona (VII, 2; figg. 15 e 16).

Giacinto Viarana era dunque buon intenditore, avido d'essere alla moda e che si notasse la potenza economica della famiglia; e tanto fece che Carlo Arasmo fu decurione torinese e nel '95 conte di Monasterolo. In Torino, due erano le case Viarana, ambedue nel cantone di Santo Stefano.

Analoga genesi è quella della cascina Bertalazona, trasformazione settecentesca della Passerona, di cui ho già parlato (IV, 4). Ma nella stagione rococò i cerai valperghesi Bertalazone, dopo aver pensato nel 1665 a darsi una consistente sede cittadina di gusto castellamontiano con logge verso cortile, davanti alla chiesa di San Francesco d'Assisi sull'angolo di via Monte di Pietà, misero su questa fascinosa sede campagnola, che divenne uno scrigno di quadri da cavalletto infissi, quali sovrapporte o paracamini o zoccoli del lambricco, entro molto rimaneggiate sale dotate di soffitti a cassettoni. C'è un po' di tutto; dopo la rapida visita, ricordo: nature morte con selvaggina alla maniera di Wehrlin e di Crivelli; paesaggi estivi con primi piani d'alberi, ponti, torri e ruderi nello stile di Scipione Cignaroli; ruderi di colonnati nei modi del predetto Giovanni Domenico Gambone, di Giovambattista Alberoni e di Gaetano Bernardino Ottani, nella scia Bibbiena-Galliari; paesaggi invernali nella schematizzazione scenografica di Vincenzo Martinelli, innevate case e spogli alberi che qualche volta tentò anche Paolo Maria Antoniani per compiacere al gusto della clientela.

Questo secondo tesoretto di sovrapporte dei Bertalazone può aggiungersi a quello dei Viarana con utilità per la critica. Anche i Bertalazone, sul luogo della cascina dal 1725, acquisirono predicati di nobiltà tardi, nel '77 il feudo d'Arache a Giuseppe Felice e poscia il feudo di San Fermo al figlio Luigi (che fu anche sindaco). I nuovi conti possedettero pure una vigna sulla collina in val San Martino, che la Guida Grossi dice magnifica ed adorna di statue.

La Bertalazona divenne importante luogo di convegni rivoluzionari nell'Ottocento, ai quali partecipavano Angelo Brofferio ed Edoardo Calvo con intonazione di sinistra. Mentre con ispirazione di destra era la casa Doria di Ciriè. D'altri protagonisti risorgimentali dirò avanti (VII, 5).

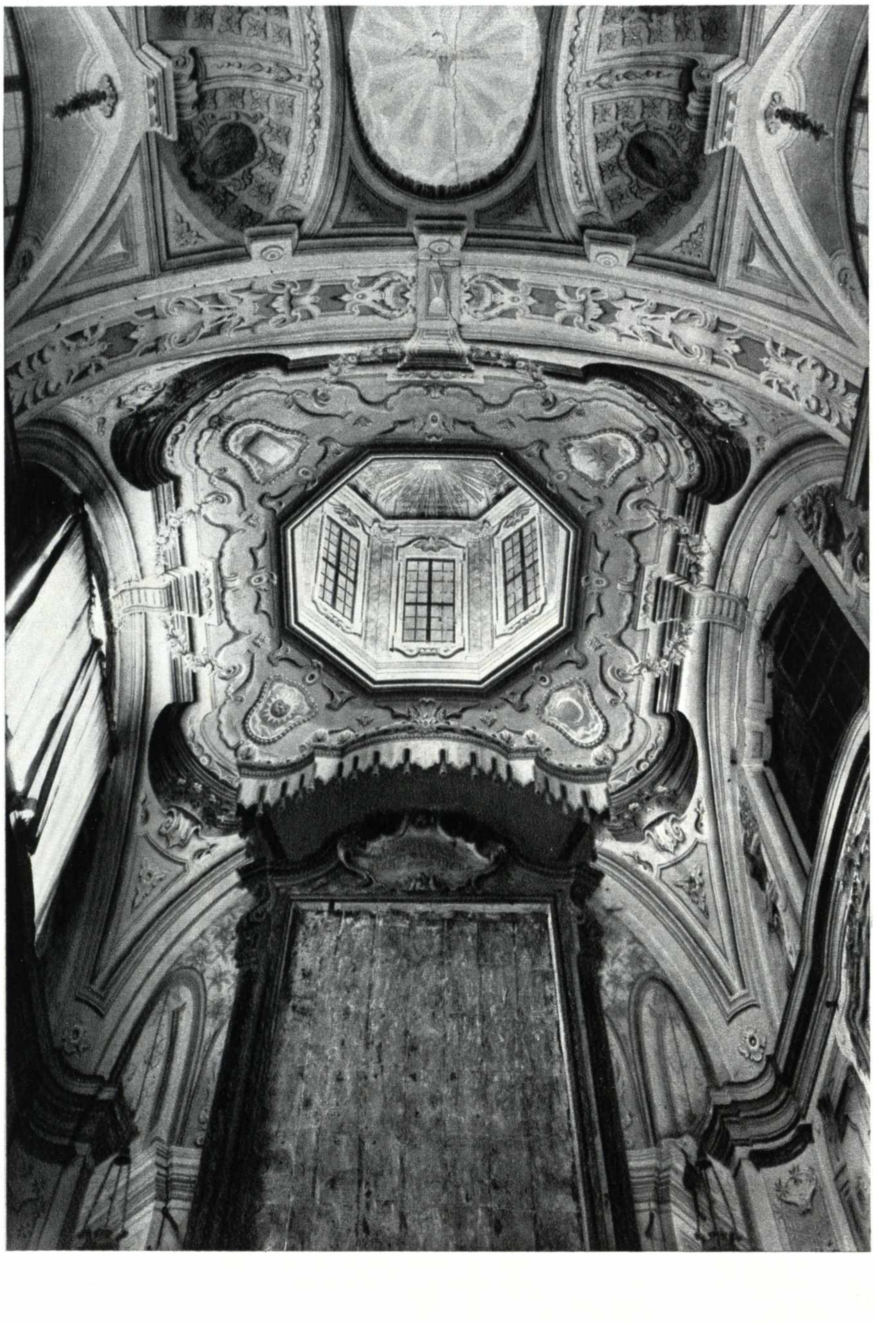
La terza raccolta di vedutisti e prospettivisti settecenteschi era alla Cascina Nuova dei Durando di Villa (e poi nell'Ottocento degli Arcozzi Masino) a pochi chilometri di distanza. Fu illustrata, specie per quanto ha tratto alla cappelletta patrizia dell'Immacolata Concezione annessa alla Cascina Nuova dal '50, da Vincenzo Arcozzi Masino, poco prima che l'aeroporto di Caselle la fagocitasse e la destinasse a sparire.

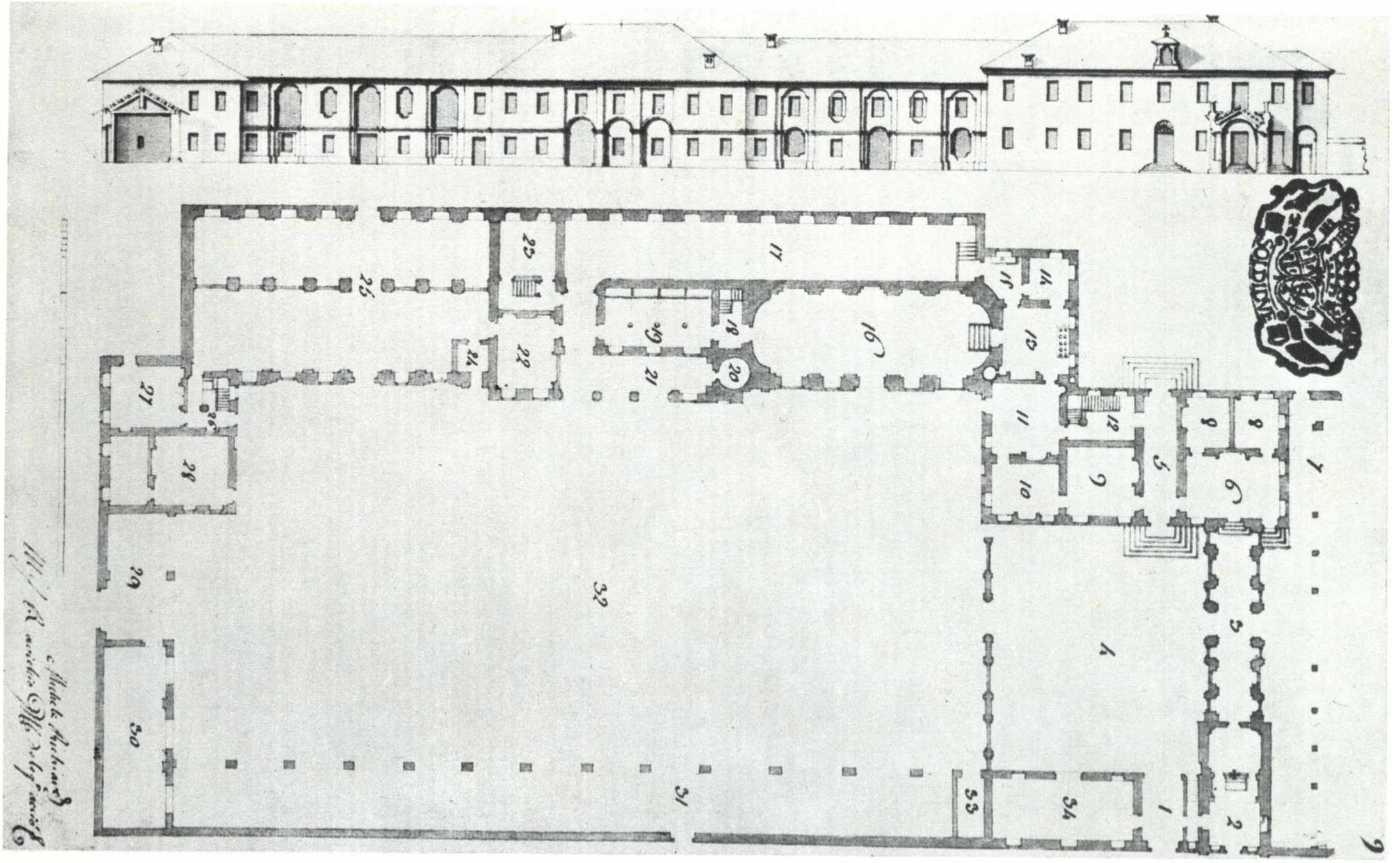
Gli uomini della casata dei Durando, liquoristi e banchieri, furono nobilitati « conti di Villa » nel '57, ma s'accrebbero notevolmente anche nelle attività di pensiero. Il nipote del liquorista Giuseppe e figlio del banchiere Giovanni Antonio, fu uomo di lettere notevole: si chiamava Felice Niccolò. Egli possedeva una biblioteca di ventottomila volumi.

Nel Piemonte della seconda metà del secolo XVIII Felice Durando di Villa, Ignazio Nepote, Gian Francesco Galeani Napione e Guglielmo della Valle impersonano un momento di fervida cultura artistica. Subentrano, sostituendoli, a quegli squisiti cultori della figuratività che ho precedentemente ricordato (VII, 1). Le notizie su alcuni artisti a seguito d'un « ragionamento » fatto da Felice Niccolò Durando nel '78 per la Reale Accademia di Pittura e Scultura, della quale era « Accademico d'Onore », stupiscono per la sicurezza del giudizio maturo e per la sensibilità sopraffina nella critica d'arte. Egli stesso consigliò il padre tra il '57 ed il '71 nell'arredo della cascina bassocanavesana.

Una speciale predilezione per veneti ed emiliani si nota tra San Maurizio e Malanghero (a Malanghero nella chiesa c'è un affreschetto rococò spiritoso) nelle narrazioni evangeliche composte con deciso contrasto tra la scena prospettiva e gli ospiti della scena stessa: elementi architettonici in scala gigantesca e figurine in scala quasi microscopica. Il catalogo della mostra del barocco piemontese, accogliendo la proposta Arcozzi Masino, li data '60 circa; e li pone nella cerchia bolognese, dopo le scenografie Alberoni e Pozzo « per una ampia messa in scena trattenuta con grande abilità distinguente una cultura sicura orientata dopo gli esempi dei Bibbiena, con delicato intimismo nei gruppi figurati » (VII, 2; figg. 18 e 19). In Piemonte l'avvio a tale contrastante connubio di grosse architetture e di attori minuscoli era stato dato in primizia da Francesco Casoli nella anticamera della Regina a Stupinigi ('38-'39). Si capisce, per certo, che l'Emilia precede in questo gusto con Giovan Giosefo Santi. È un gusto che anticipa l'opera più nota di Pannini. L'assenza d'un nome d'artista preciso nelle attribuzioni, significa che l'argomento del vedutismo padano, ed in generale italiano, è ancora da

VII, 2; fig. 20.
Decorazione quadraturista ad affresco, ispirata ad eccezionali soluzioni architettoniche di Bernardo Vittone, nella cappella della « Cascina Nuova » Durando, poi Arcozzi Masino, tra Caselle e Malanghero.





21

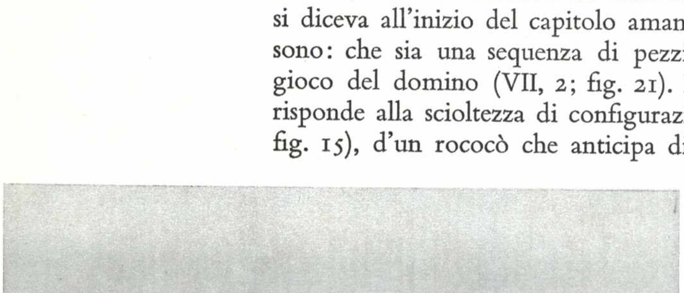
VII, 2; figg. 21 ÷ 23.
La planimetria della cascina nuova Durando in una tavola di cabreo; gli edifici rustici e civili (Collezione Masino, Torino).

elaborare severando tra apporti decisamente fiamminghi o romani e prodotti locali facenti gruppo individuato (V, 4).

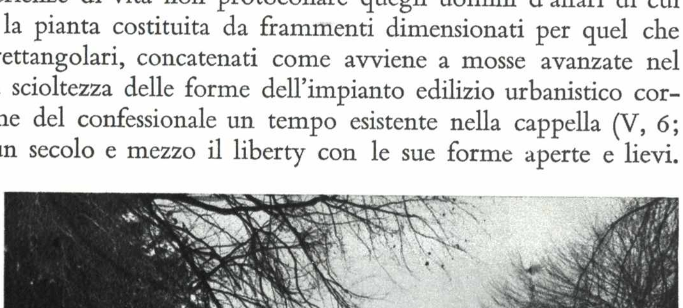
Il quadraturismo degli affreschi della cappella Durando è da rimarcare (VII, 2; fig. 20) proprio per lo svincolo dai modelli bibbieneschi, giacché prende dall'architettura locale ciò che in nessun altro paese europeo poteva captarsi. I motivi della struttura architettonica simulata sono decisamente vittoniani. L'anello d'imposta della finta cupoletta è interrotto da scavi semicilindrici, come nel presbiterio della chiesa torinese di Santa Maria di Piazza, che Bernardo Vittone ideò a conclusione d'un iter formativo di cui parlai sedici anni fa e nelle celebrazioni bicentenarie.

D'altra parte l'impianto della Cascina Nuova, della quale si conserva il « cabreo dei beni » settecentesco (cioè un rilievo catastale di tutto l'impianto architettonico e agronomico) mostra una nostrana impostazione generale scioltamente articolata, distributivamente funzionale, essenzialmente sguarnita d'orpelloso decoro libresco e parlante un proprio linguaggio che non ha più nulla in comune con la tradizione neoclassicistica e neopalladiana amata alle foci del Po.

Il clima di razionalità e di sincerità dell'illuminismo enciclopedico, qui, dà luogo ad una architettura rurale veramente organica, che preannuncia il comportamento novecentesco più disinvolto. Perché disincantati da tante esperienze di vita non protocollare quegli uomini d'affari di cui si diceva all'inizio del capitolo amano la pianta costituita da frammenti dimensionati per quel che sono: che sia una sequenza di pezzi rettangolari, concatenati come avviene a mosse avanzate nel gioco del domino (VII, 2; fig. 21). La scioltezza delle forme dell'impianto edilizio urbanistico corrisponde alla scioltezza di configurazione del confessionale un tempo esistente nella cappella (V, 6; fig. 15), d'un rococò che anticipa di un secolo e mezzo il liberty con le sue forme aperte e lievi.



22



23

Ispirazioni organiche nel completamento della lezione architettonica di Juvarra durante l'epilogo architettonico rococò: Bo e Birago di Borgaro. VII, 3

Ripensando alla scioltezza delle articolazioni e delle concatenazioni della bella e organica pianta della Cascina Nuova di Malanghero (VII, 2), sprovvista di qualsivoglia idea preconcetta di simmetria e di blocco in figura ortodossa; rivedendo quel movimento aperto, ch'è un guizzo di forma sprigionantesi dai piccoli bossoli dei nuclei funzionali, anziché un sistemarsi compassato entro una configurazione chiusa; ammirando quell'animo inventivo che rifugge dal modello astratto ideale; insomma, vagliando tante caratteristiche positive del comporre liberamente ispirandosi alle esperienze dell'esistente, vien fatto di esprimere la condanna della disavventura architettonica neoclassicistica sulla soglia dell'èra industriale e scientifica.

La logica delle architetture nelle quali si proietta la migliore essenza della scuola rococò piemontese, imparentata solamente con le scuole boema e viennese, consisteva nel rigore di metodo gestativo, ch'è analisi della realtà ed ideazione entro la realtà, rifiutando l'autorità d'una tradizione formale esteriore ed ingannatrice oramai condannata all'esaurimento, perché astorica.

Si sta inseriti nella storia solamente se l'immagine architettonica nasce nel proprio interno sviluppo, quale coagulo autoformativo d'un pensiero che si fa oggetto di fruizione estetica.

All'inizio del secolo XVIII, Filippo Juvarra diede una gloriosa lezione architettonica venendo in Piemonte e afferrando non solo il senso compositivo del metodo borrominiano di Guarino Guarini, bensì anche l'animo delle ricette elaborate in quello spirito dagli indigeni e specialmente da Gian Giacomo Plantery (VI, 2).

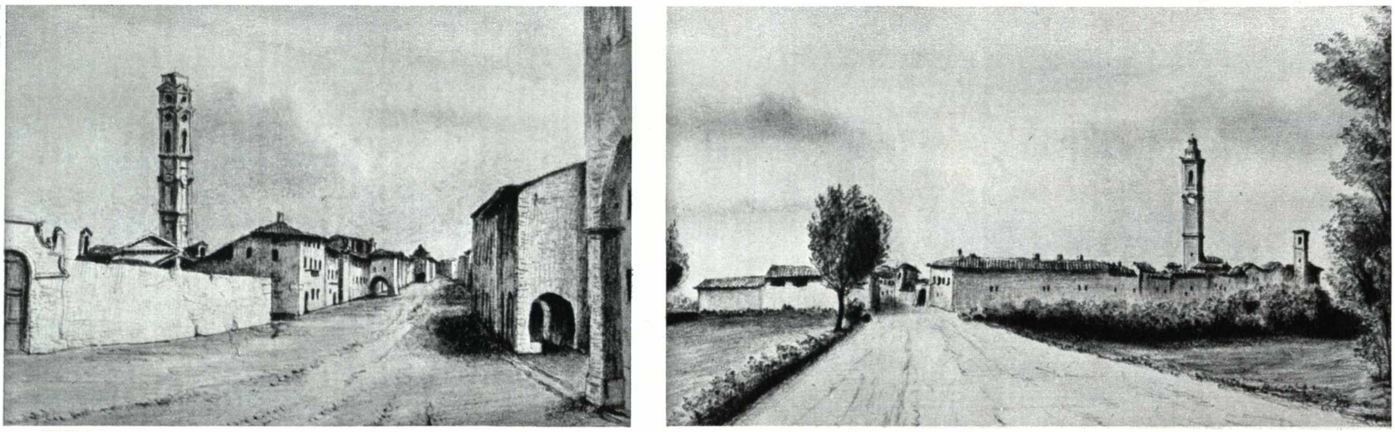
Sul finire del secolo, quando il credo neoclassicista premeva alle porte per tentare l'ultimo adattamento delle canoniche ispirazioni dell'antichità alle esigenze della vita moderna in esplosiva evoluzione verso tutt'altro modo d'azione teorica e pratica, il Piemonte dette spettacolo di coerenza portando le conseguenze della lezione artistica juvarriana agli estremi limiti d'un epilogo rococò che costituisse ipoteca per il futuro. Anche gli architetti hanno un loro « gusto dei primitivi », in analogia con gli artisti figurativi, ambendo trovarsi a tu per tu con il fatto nuovo da risolvere.

La seconda metà del secolo fu invero periodo di crisi; di crisi positiva per chi appartenne alla grande stagione dell'epilogo del neoborrominismo.

Ciò si può capire esaminando lo stato d'animo, e di turbamento, che agitò i giovani piemontesi reduci dall'apprendistato romano, dove fiaccamente e svogliatamente si parlava ancora « latino aulico », invece ricontrollando l'aderenza alla vita del costume architettonico locale ottimamente adeguato al conforto moderno centroeuropeo e francese.

Qui nel Bassocanavese trascorsero l'infanzia due futuri architetti Ludovico Antonio Bo (1720-1791) e Ignazio Renato Camillo Birago di Borgaro (1721-1783). Il primo nato da famiglia antica di San Maurizio, che le « Passeggiate canavesane » dice « si distinse non poco per sacerdoti, ingegneri, pittori, impiegati civili e militari, medici e giuristi ». Il secondo generato da antica nobile casata canavesana attiva in Vische, ove nel 1585 ereditarono il feudo da un ramo dei San Martino, ed in Borgaro, avuto perso e riavuto più volte nei secoli barocchi; famiglia che fu cliente di Filippo Juvarra, al quale fece costrurre nel 1716 il proprio splendido palazzo torinese di via Carlo Alberto.

Tanto il ragazzo borghese di San Maurizio quanto il ragazzo nobile di Borgaro assistettero allo sbocciare in Altessano delle rimodellazioni della delizia regia di Venaria, sita a pochi passi di distanza al di là della Stura (Borgaro e Altessano ebbero spesso esistenza amministrativa comune). I loro occhi s'intinsero di tanta essenzialità luminosa (VI, 1) che germinava dalle mani magiche del Messinese, quasi che i mattoni e le pietre fossero della materia metallica malleabile nella prestigiosa esperienza argentiera.

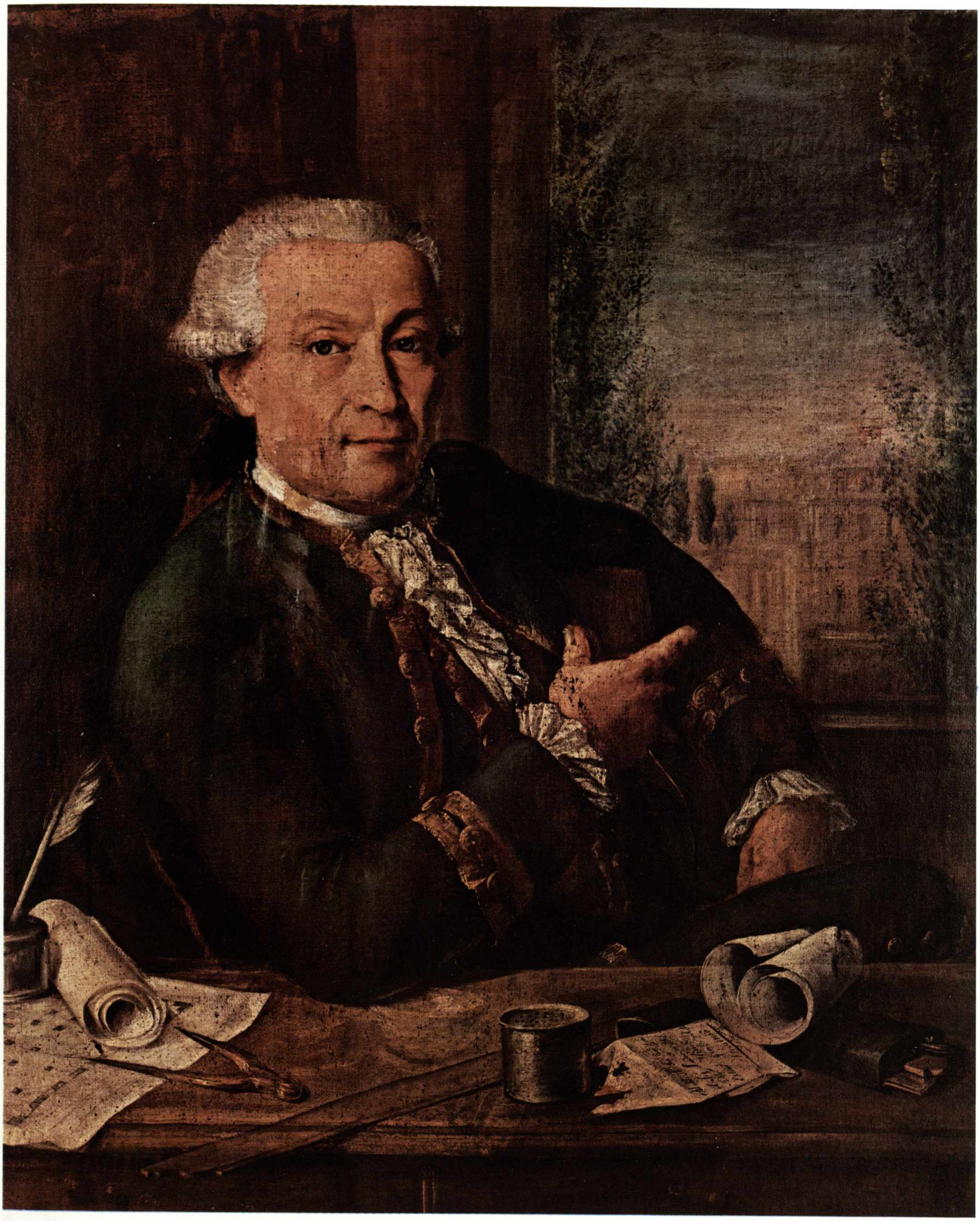


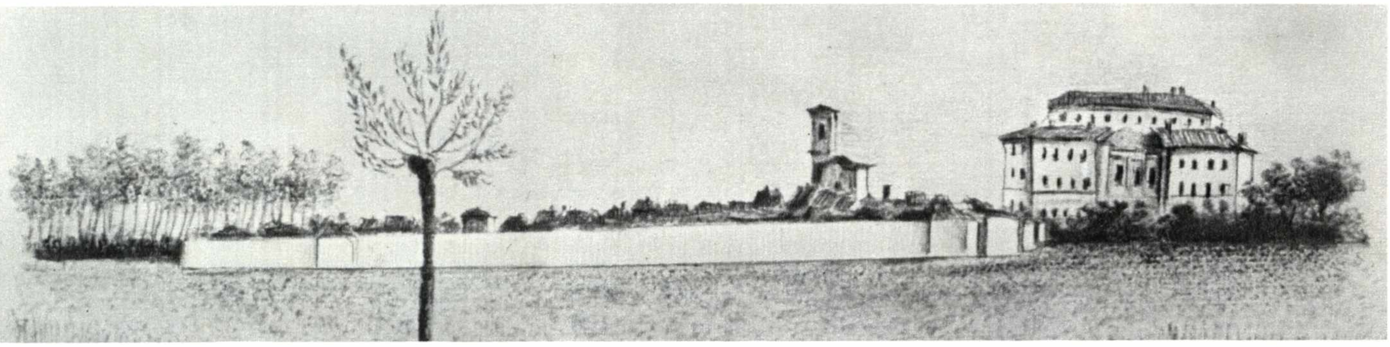
VII, 3; figg. 1 e 2.
Vedute di San Maurizio Canavese, 1840 e 1850, di Clemente Rovere, alla Deputazione di Storia Patria di Torino.

Nella tavola a fronte:
VII, 3; fig. 3.
Ritratto dell'architetto Ludovico Antonio Bo, 1783, pittore Lorenzo Pecheux (?) (Antica casa Bo, San Maurizio Canavese).

Nella pagina 302:
VII, 3; fig. 4.
Parrocchiale e castello a Borgaro.

VII, 3; figg. 5 ÷ 8.
La parrocchiale di Borgaro oggi; e nel 1839; il portale del castello (arch. Giuseppe Viana); la cappelletta settecentesca del Cimitero.





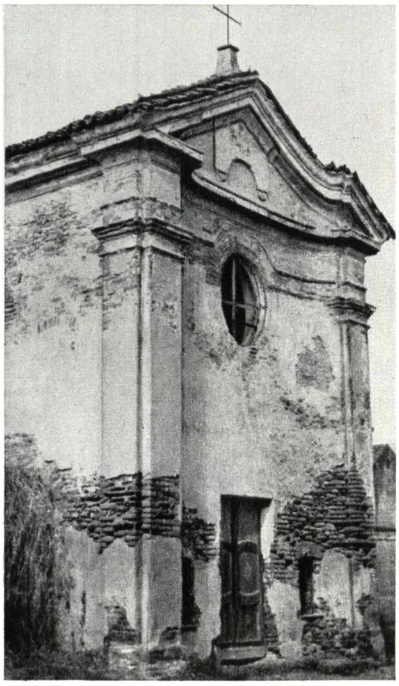
4

Ho detto che la Venaria fu la pedana di prova per Stupinigi: ebbene, ventura volle che proprio quei due artisti bassocanavesani fossero i continuatori della progettazione juvarriana per i boschi oltre il Sangone.

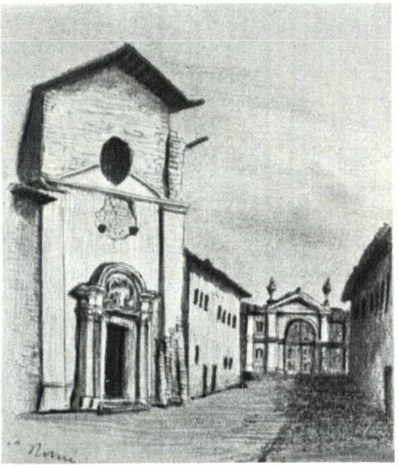
Nel ritratto di Ludovico Bo (VII, 3; fig. 3), che ho visto ancora nella vecchia casa Bo di San Maurizio fronteggiante la parrocchia e quindi all'ombra dell'altissimo campanile eseguito su suoi disegni (VII, 3; figg. 1 e 2), il suo indice destro invita ad ammirare, fuori d'una finestra, la nuova palazzina venatoria di Stupinigi cominciata nel '29 ma non finita che verso il termine del secolo. Sormontano già la cupola del salone centrale la fodera di rame dorato eseguita dopo il '65 ed il gruppo scultoreo del cervo e dei due cani, opera del celebre Francesco Ladatte, terminata dopo il '66, pure dorato. Nella lettera aperta sul tavolino insieme a disegni, bussolotti, compassi e squadrette sta l'intestazione a lui quale «Misuratore Estimatore Generale ed Architetto delle Fabbriche e Fortificazioni», il che ci dice chiaramente che posò per un valente ritrattista (che ritengo sia Ludovico Pecheux, a Torino dopo il '77), successivamente al quinquennio in cui fu misuratore ed estimatore semplice ('71-'76), al periodo in cui fu «misuratore ed estimatore generale», al momento in cui fu patentato architetto e cioè dopo l'anno '85.

Recenti documenti dell'Ordine Mauriziano hanno permesso di stabilire la esatta successione dei continuatori di Juvarra a Stupinigi: nel periodo '29-'69 G. P. Prunotto per la direzione dei lavori; '35 G. Roveda Bertola; '67 I. Birago di Borgaro, per completamenti e altare della cappella di S. Uberto; '69 L. Bo per completamenti; '70 G. T. Prunotto per i camini e le decorazioni interne; in anni imprecisati interventi di B. Alfieri; '77, I. Birago di Borgaro per l'altare in marmo dell'oratorio privato interno. Ma effettivamente il nostro Bo diede di più alla «fabbrica» juvarriana. Egli dal '49 quale sovrastante accanto a Prunotto, assistente dal '54, progettatore nel '74 di quindici piccoli appartamenti sulla scuderia di levante ed di altre parti dell'edificio, finalmente nel '76 riceveva un incarico più notevole maggiorato ufficialmente solo nel '90 per l'erezione delle «due scuderie in parte rialzate» rettilineandone il prospetto verso Torino. Luigi Mallé ha pubblicato recentemente i suoi disegni dicendoli eccellenti e riprendenti, come idea, la zona centrale del cortile juvarriano d'onore come un «fuori», nobile elemento introduttivo ma d'appendice al cortile stesso «esso solo vera apertura alla real fabbrica». Mallé aggiunge che proprio sotto la direzione di Ludovico Bo ha luogo una realizzazione di alta importanza, anche se fino a ieri completamente dimenticata, il coronamento di tutta la parte mediana dell'edificio e cioè la balaustra del padiglione centrale con le sue due corte ali e le balaustre dei due corpi maggiori

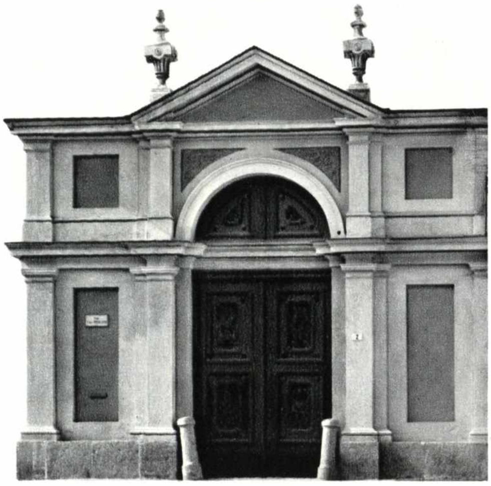
5



8



6



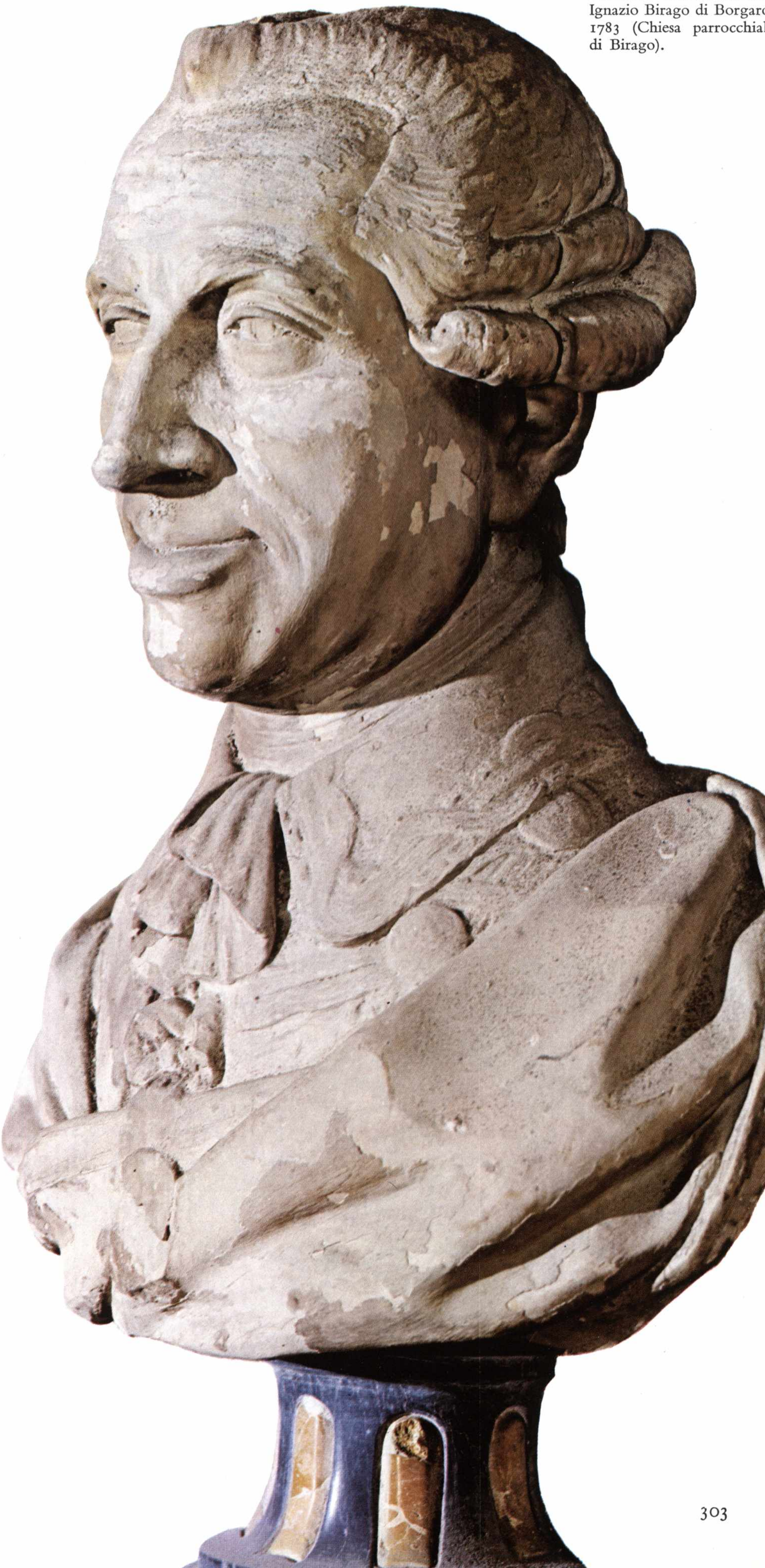
7

di levante e ponente (lasciandone invece privi gli ulteriori corpi circondanti il cortile e le balaustrate dei cosiddetti corni aggiunti) con un complesso di sculture berneriane e colliniane.

In conclusione l'ultima monografia sulla palazzina rivendica a Ludovico Bo la chiusura della fabbricazione a quarant'anni circa dalla scomparsa di Juvarra, non solo in termini di edilizia manutentiva, ma di completamento d'immagine congeniale con la produzione del Messinese. Perciò giustamente il ritrattista, ponendo bene in vista l'immagine di Stupinigi completata, anticipa un giudizio di merito che si deve a questo sensibile mal conosciuto artista di San Maurizio Canavese. Le fronti delle due ali settentrionali ideate nel '90 sono ancora borrominiane, fuori del clima neoclassico, ma classiche.

È provvidenziale che in Stupinigi si integrino le due personalità, dell'uomo della gavetta e dell'uomo di stato maggiore, di Bo e di Birago di Borgaro. Quest'ultimo, benché favorito dalla condizione sociale di partenza, non fece parlare molto di sé le cronache d'arte. Tuttavia si dimostrò all'altezza dei maggiori architetti ovunque se ne richiedesse l'intervento disinteressato. Essendo stato « scudiero di corte », « gentiluomo di bocca » della Duchessa di Savoia, Maggior Generale dell'Esercito e persino Capo del Corpo Reale d'Artiglieria dal 1781, si prestava sovente ad aiutare in incognito, quasi come il suo maestro Benedetto Alfieri, tradizionalmente contraddistinto da « facile benignità nel servire gli amici » abbellendo ed accrescendo « con atrii e scale e comodi interni » le loro « molte e molte case » (parole di Vittorio Alfieri). Non solo a Stupinigi completò Juvarra, bensì anche: nel capolavoro juvarriano della chiesa del Carmine, ove modellò l'altar maggiore; nell'altra bella opera del Messinese ch'è il Palazzo dei Quartieri; nei miglioramenti in via Dora Grossa ed in via Po; nelle gradinate del castello reale di Torino; nel giardino di Palazzo Carignano; nella parrocchiale, nel sagrato e nel castello d'Agliè ('75) in ausilio all'arte di Amedeo di Castellamonte.

È interessante fare conoscere che per sé progettò il castello di Borgaro (VII, 3; fig. 4), non finito d'eseguire



VII, 3; fig. 9.
Ritratto dell'architetto Ignazio Birago di Borgaro, 1783 (Chiesa parrocchiale di Birago).

perché prima decedette. È sepolto nella parrocchiale, ov'è il busto (VIII, 3; fig. 9), che potrebb'essere dello scultore Ignazio Collino. L'opera fu terminata nell'anno '87 da Giuseppe Viana, uno strano uomo dell'amministrazione militare ch'io rintracciai in Sardegna ed in Savoia e sul quale scrissi un saggio monografico. Questi in Oristano fece una splendida chiesa del Carmelo, rococò piemontese, il cui progetto gli servì per il diploma d'architetto; a Carouge, presso Ginevra, fece l'urbanista ed il costruttore di ponti e strade. Questo di Borgaro è uno dei suoi ultimi lavori (VII, 3; fig. 7), fatti per una clientela pietosamente benevola sulle sue miserie materiali.

In Borgaro il conte architetto s'occupò della chiesa parrocchiale? Uno dei disegni di Rovere (1839) mostra lo stato della chiesa ai suoi tempi (VII, 3; fig. 6), e si scorge l'accesso al castello, ora sopraelevato malamente (VII, 3; fig. 7). La facciata della chiesa del 1752 fu poi completata in linee non convincenti (VII, 3; fig. 5).

Nel vecchio borgo rurale (VII, 3; fig. 4) oggi si distrugge tutto. La sua urbanistica non ha più né capo né coda, perché l'antichità è non solo non capita, ma anche odiata: una cappelletta settecentesca (VII, 3; fig. 8) è stata recentemente demolita e mandata alle discariche. Forse era opera del nostro raffinato Ignazio. Le «Passeggiate Canavesane» la dicono ricostrutta nel 1778 sulle rovine dell'antica parrocchia, forse d'impianto benedettino.

Caccia e allevamento di cavalli alla Mandria in copertura di un riservato ménage risorgimentale. VII, 4

La nebbia che ovatta la pianura torinese tedia con la sua insistenza insalubre la residenza nella metropoli ed anche nei dintorni.

Le antiche residenze di Venaria e di Stupinigi, spettacolari scenografie per un rituale decoro statale del Regno di Sardegna, per causa di tale fastidiosa presenza d'aria umida penetrante nelle ossa, vanno in crisi all'epoca risorgimentale, già prima del trasporto della capitale da Torino a Firenze, e la famiglia reale sceglie nuove regge extraurbane su alture solatie e ventilate.

Il «Padre della Patria», la «Patria italiana», non amava la nebbia.

Le quote altimetriche della Mandria e di Moncalieri erano le minime tra quelle tollerate da Vittorio Emanuele II, perché i livelli del Gran Paradiso, quelli consueti ai camosci ed agli stambecchi, sarebbero stati i livelli ottimali e prediletti per l'eccezionale sua fibra d'uomo. In età più avanzata amerà altre sopraelevate residenze: per esempio Valdieri e Sommariva.

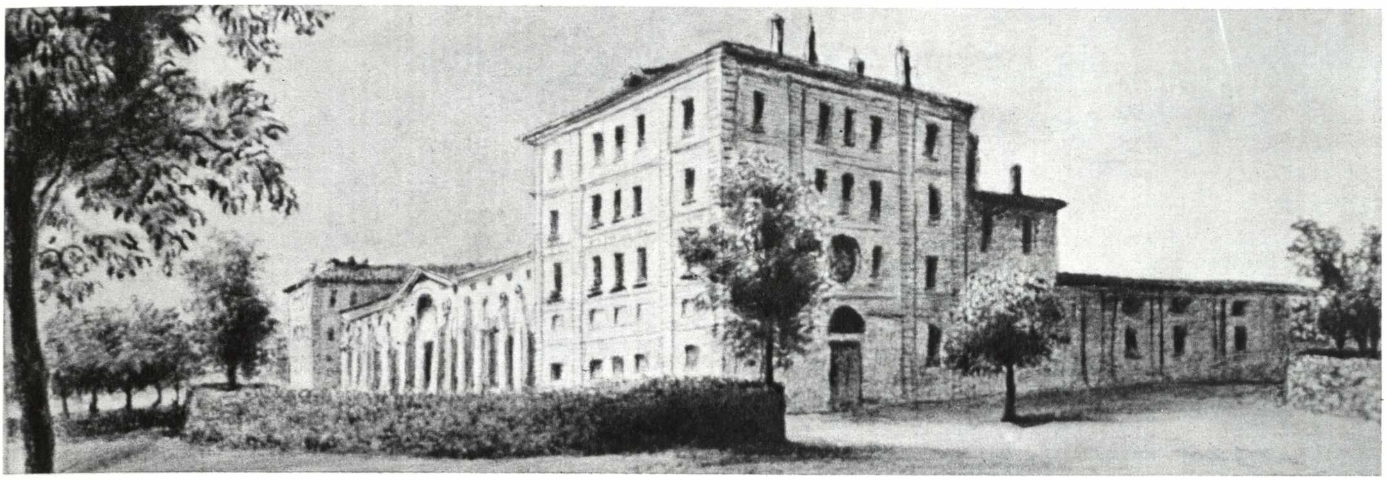
La voglia biologica d'una atmosfera tersa era determinante fattore nelle scelte del re per tutto, nel soddisfacimento dei diporti e dei rilassamenti. La caccia, come esercizio fisico violento ma distensivo e la donna non condizionata da etichette in un nido nient'affatto aulico, spinsero questo atleta coronato verso uno stile di privatezza che fu allora considerato scandaloso e da coprire in un energico isolamento, ma che forse non lo fu nella sostanza, se si considera siffatto costume di vita quale misura d'un anelito contestatario avanti lettera del tempo nostro.

Ritengo che non si possa comprendere l'ispirazione urbanistica ed architettonica della Mandria se non ci si rifà alle predette considerazioni sull'indole di Vittorio Emanuele II, la cui attività di cliente di architetti, sotto qualche limitato aspetto, ripercorre itinerari introduttori di un'altra irrequieta tempra sabauda, Vittorio Amedeo II, all'iniziativa del quale si debbono i primi spunti per la fondazione della Mandria stessa. Senonché, mentre accomunava i due personaggi qualche tratto dell'amore della natura, quello settecentesco dava avvio ad una maniera architettonica aristocraticissima, trionfalistica, mentre l'ottocentesco monarca anticipava tratti piccolo-borghesi e quasi popolareschi da mandare in brodo di giuggiole i nostri cultori d'arte «pop» e «kitsch».

Molto bene riuscita, qui alla Mandria, è la riplasmazione d'una idea juvarriana (VI, 1), adattandola al gusto francese del neobarocco «secondo impero». È da commentare favorevolmente, come farò fra poco, la struttura estetica della rimodellata facciata del cosiddetto «castello della Mandria», esistenzialmente irrispettosa di modelli compositivi aprioristici.

All'origine dell'impianto architettonico sta ovviamente l'istituzione d'un allevamento di cavalli per l'esercito sardo nel 1726, i cui edifici dovettero essere stati progettati e costruiti da Filippo Juvarra. Produrre, quasi con ritmo industriale lo strumento della cavalleria militare, equivaleva in quei tempi alla analoga produzione attuale di carri armati e di catapulte semoventi missilistiche. Perciò, come nei «Quartieri» di Filippo Juvarra nei pressi di Porta Susa l'architetto messinese si fa ingegnere militare, così sull'alto costone del gerbido che domina la Ceronda e Venaria, lo stesso artista progetta un'opera d'utilità bellica e quindi severamente ispirata a motivi casermeschi.

Durante la sequenza delle battaglie risorgimentali, combattute dai piemontesi accanto ai francesi, il fabbisogno equino diventò più imponente: si recinse la vecchia tenuta creando così una zona riservata di circa 3.800 ettari per la produzione di puledri. Non a caso sull'opposto ciglione delle Vaude, al di là della Stura, il campo di Lombardore, di Ciriè e di San Maurizio servirà per le manovre, grandi e piccole, svolgentesi a ritmo implacabilmente lesto per alimentare il flusso dei



VII, 4; fig. 1.
Veduta laterale della Mandria juvarriana; C. Rovere, 1850 (Deputazione di Storia Patria, Torino).

reparti di cavalleria per le grandi decisive cariche lungo tutta la penisola. Esisteva un clima di mobilitazione continuata: dalla Mandria e dalle Vaude partivano i soggetti pittoreschi immortalati dal pennello macchiaiolo di Giovanni Fattori.

Dietro all'immobile juvarriano, nitido e biancheggiante (VII, 4; figg. 1 e 2), quale appare nei due disegni dal vero di Clemente Rovere del 1850, vennero costruiti grandiosi fabbricati per una razionale stabulazione equina articolati su quattro vasti cortili che servivano anche da galoppatoi.

Fu in quella fase d'una storia autenticamente epica che al capo dello stato e capo dell'esercito venne di mettere in atto un commovente capriccio: collocarsi, con un proprio nido d'amore, in seno a quella fabbrica degli amatissimi cavalli da campo e dare al nido la semplice impostazione dei nidi alpestri delle altrettanto amate aquile, in vista d'un panorama corroborante nel migliore e più naturale dei modi.

Non è un segreto per nessuno la passione di Vittorio Emanuele per Rosa Vercellana, la donna nota come la « bela Rôsin » e come « figlia del tamburo maggiore » d'un reparto militare sardo o francese. Non è neppure ignoto ormai ai più che il monarca visse con lei more uxorio per molti anni e che, per suggerimento giuridico di un grande scienziato stato per tre volte presidente dei Ministri (Pietro Menabrea, autore d'un teorema di scienze delle costruzioni), la impalmò nella forma morganatica quando divenne vedovo. Da quell'unione speciale ha origine la casata dei conti di Mirafiori.

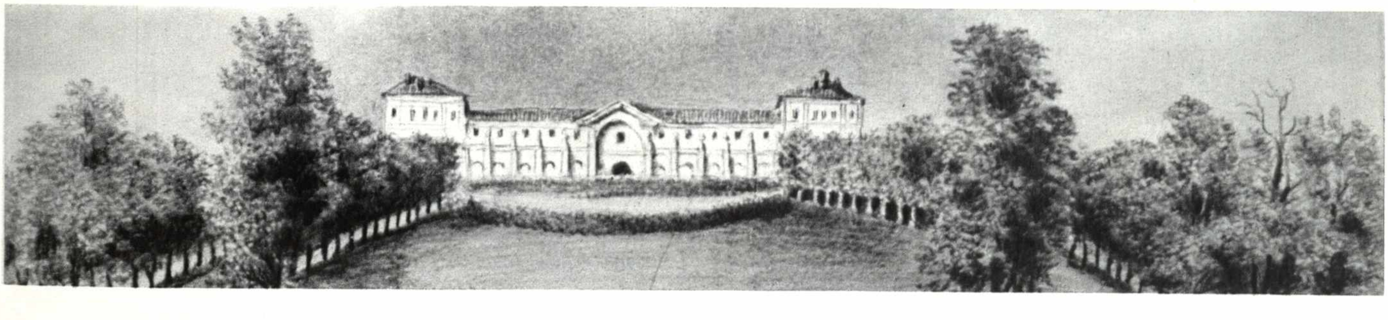
L'alloggio del re, il quale ebbe l'energia eccezionale ed anticonformistica d'abolire completamente la vita di corte, trovò sistemazione in una specie di sottotetto sopra alle scuderie della cortina frontale, tra i due padiglioni della parte di juvarriana progettazione. L'insieme delle finestrelle che corrono sotto il cornicione di grondaia fu trasformato in un insieme di porte-finestre su balconcini neo-rococò (VII, 4; fig. 8).

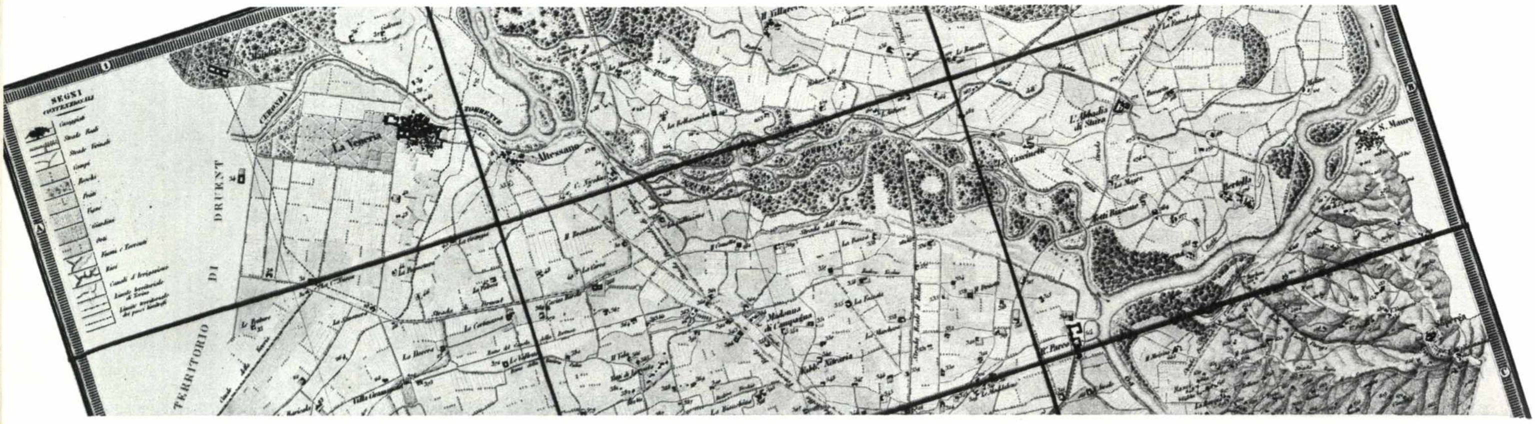
Architettonicamente quell'insieme di balconcini si sposa con la sequenza dei capitelli e delle pigne che stanno in sommità di dodici robuste paraste ritmanti la facciata. Scaturisce un disegno lineare e plastico, energico ed entusiasmante! È una bellezza di rielaborazione, la quale non fa affatto rimpiangere la bellezza ideale dell'oggetto artistico modificato, anche perché localmente si avverte che il magisterio di Filippo Juvarra non intervenne nell'esecuzione pratica del progetto settecentesco.

Purtroppo una tinteggiatura rossa, da casermone utilitario, ricopre tutto il parametro lapideo e lo scarno intonaco, fugando per il buongustaio ogni possibilità di riferimento alle luminose immagini scenografiche del Messinese: non si ha né la concretezza dei « Quartieri » di via del Carmine, né l'incorporeità atmosferica della palazzina di Stupinigi.

Ritornando, tuttavia, alla componente compositiva che commenta visivamente il vitruviano « comodo », tornando cioè a riconsiderare l'uso e l'articolazione distributiva della fabbrica in cui s'alloga l'alloggetto, vien fatto di ammirare lo spunto felice di quella sistemazione d'una residenza

VII, 4; fig. 2.
Veduta frontale della Mandria juvarriana; C. Rovere, 1850 (Deputazione di Storia Patria, Torino).





VII, 4; fig. 3.
Alcune tavolette della mappa di Antonio Rabbini, 1840, sulle quali si controlla l'allineamento Mandria-Venaria-Superga; e non è annotata Rubbianetta (II, 3; fig. 5), che rimase inclusa nella riserva.

campagnola alzata dal piano di campagna a notevole altezza. La residenza diviene casa « sur pilotis », dimora analoga a quella dei palafitticoli; si adegua ad essere un belvedere per spaziare con lo sguardo nel paesaggio meraviglioso che da quel bordo di ciglioni si gode, come da un altopiano, da una serra.

Davanti stanno quinte d'alti frondosi alberi, le quali s'aprono nel mezzo perché il scenario, trascurando distrazioni minori, faccia figurare due monumentali protagonisti: il castello di Venaria e la basilica di Superga. Castello e basilica collimano (VII, 4; fig. 3); quest'ultima però sovrastando, quasi incoronando, secondo la notissima e non pertanto meno felice immagine carducciana.

Lo spunto distributivo, nell'architettura della Mandria, è una pennellata vigorosa, la quale dimostra la regalità del pensiero ispiratore alla vigilia d'una grande vittoria del condottiero del Piemonte. La pennellata di poesia riscatta il sito dall'accusa d'essere solo punto forte di materialistica ragione economica, insita in quella produzione equina, oppure punto forte di aristocratico privilegio, insito in quella connessa attitudine del vasto spazio recintato da una quarantina di chilometri a costituire riserva per la caccia e per diporti deliziosi. Non calza l'obiezione che qui, meno che altrove, la leggenda, la quale sublima i fatti umani piccoli o storici, non sia nata a dare tono.

Leggenda analoga a questa sabauda, fa ricordare l'estense Mesola alle foci del Po, castello dominante la zona di piaceri venatori e gastronomici nelle paludi e nei boschi ferraresi. Là il distacco dei secoli ha fatto sì che la leggenda abbia già riassorbita tutta la minutaglia della cronaca e costituisca segno di poesia mitologica.

Forse, qui, disturba l'ancora viva polemica sul valore storico di personaggi che sembrano ancora gente di famiglia e di vicinato.

Forse bisogna che le « demistificazioni » in atto ed alla moda, tra cui quell'attacco di Denis Mack Smith al « mito di Vittorio Emanuele II e del Risorgimento in genere » abbia tutto il suo necessario sviluppo e si formino altre immagini critiche e mitologiche dell'uomo, rifugiantesi nella tenuta per rilassarsi e richiudentesi nell'alloggetto con la sua adorata compagna di ménage per riprendere una dose di rustichezza serenante e di imparzialità diplomatica.

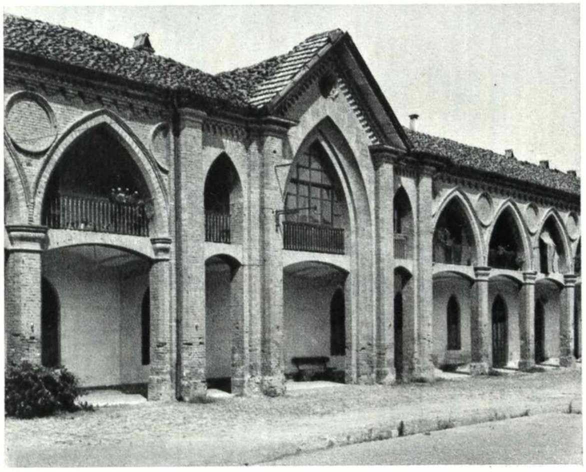
Potrà accadere che, lontanando nei secoli il giudizio, quella figuretta tozza in divisa da cacciatore ci appaia tanto più vera quanto più spoglia di galloni e di patacche distintive; realistica quanto quel fantasma di gueppo che in questi stessi siti si autoritrattò nel pieno settecento e che, vedemmo a proposito del riso amaro di Pietro Domenico Olivero ubriaco per meglio intendere il volto del mondo concreto del contado (V, 2; figg. 12 e 13).

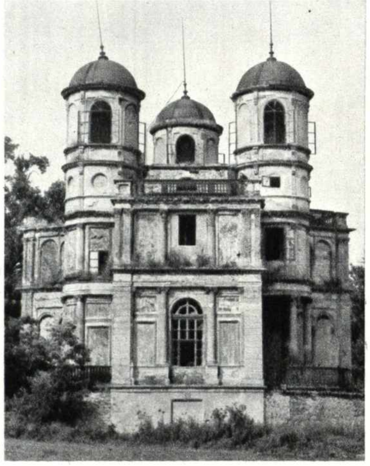
Un suo fido dipendente che lavorava nella tenuta quale imbalsamatore della più esemplare selvaggina, a nome Comba (ed ancor oggi c'è il cascinale Comba), lo ritrattò quasi fosse un luco-

VII, 4; figg. 4 ÷ 6.
Le ali ottocentesche neogotiche alla Mandria; il padiglione detto Belvedere sulla Ceronda; uno dei giocosi affreschetti con bambinelli e animalucci del Belvedere (anteriori al 1887).

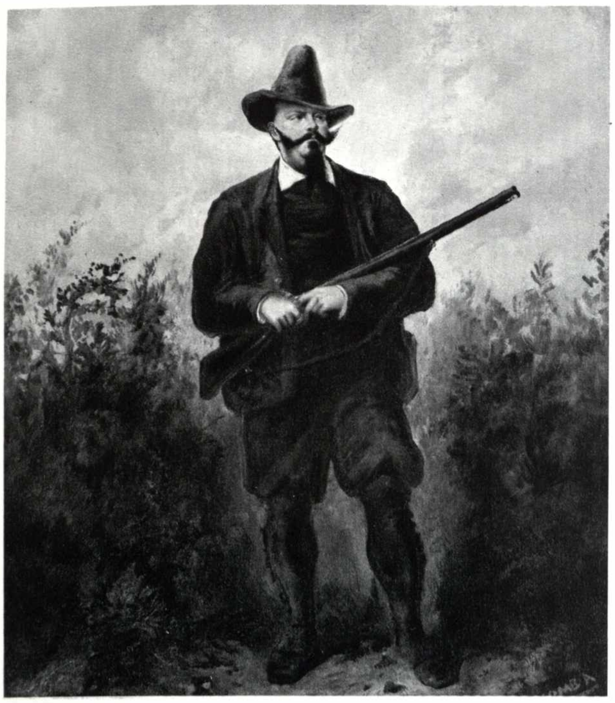
VII, 4; fig. 7.
Vittorio Emanuele II cacciatore, ritratto dall'imbalsamatore Comba (Collezione marchesi Medici del Vascello).

VII, 4; fig. 8.
La prospettiva dei balconcini neobarocchi incastonati sottotetto nella facciata juvarriana della Mandria (dopo il 1861).


4


5

6



7

mone locale, indigete e fosco. Un po' come se lo figurava lo scultore Marocchetti, quello del « Caval d' brôns » (« ha qualcosa di selvaggio, di pittoresco, che ricorda un re barbaro ») d'allucinante umanità realistica. Nel romantico ingenuo dipinto (VII, 4; fig. 7) spiccano un grande copricapo, una casacca, delle brache, dei calzari su un fondo livido di sterpaglie, di fango e di acquitrini: tutto si impasta di bruno, il colore della terra e delle baite, la tinta antica dei vestiti dei boscaioli e dei montanari.

L'uomo, che non amava fare il re, ma che quel mestiere in tempo di rivoluzione armata fece bene, è tutto in quel ritrattino, con la sua indomita passione per la solitudine che si conquista nella libertà dei campi e dei monti; e nella quale l'esercizio fisico sportivo, tra cavalli e cani, placa anche la più tormentata e contraddittoria psiche.

Così desiderava apparire alla semplice e popolana sua donna; perché le altre donne giudicavano con occhio artefatto e snob.

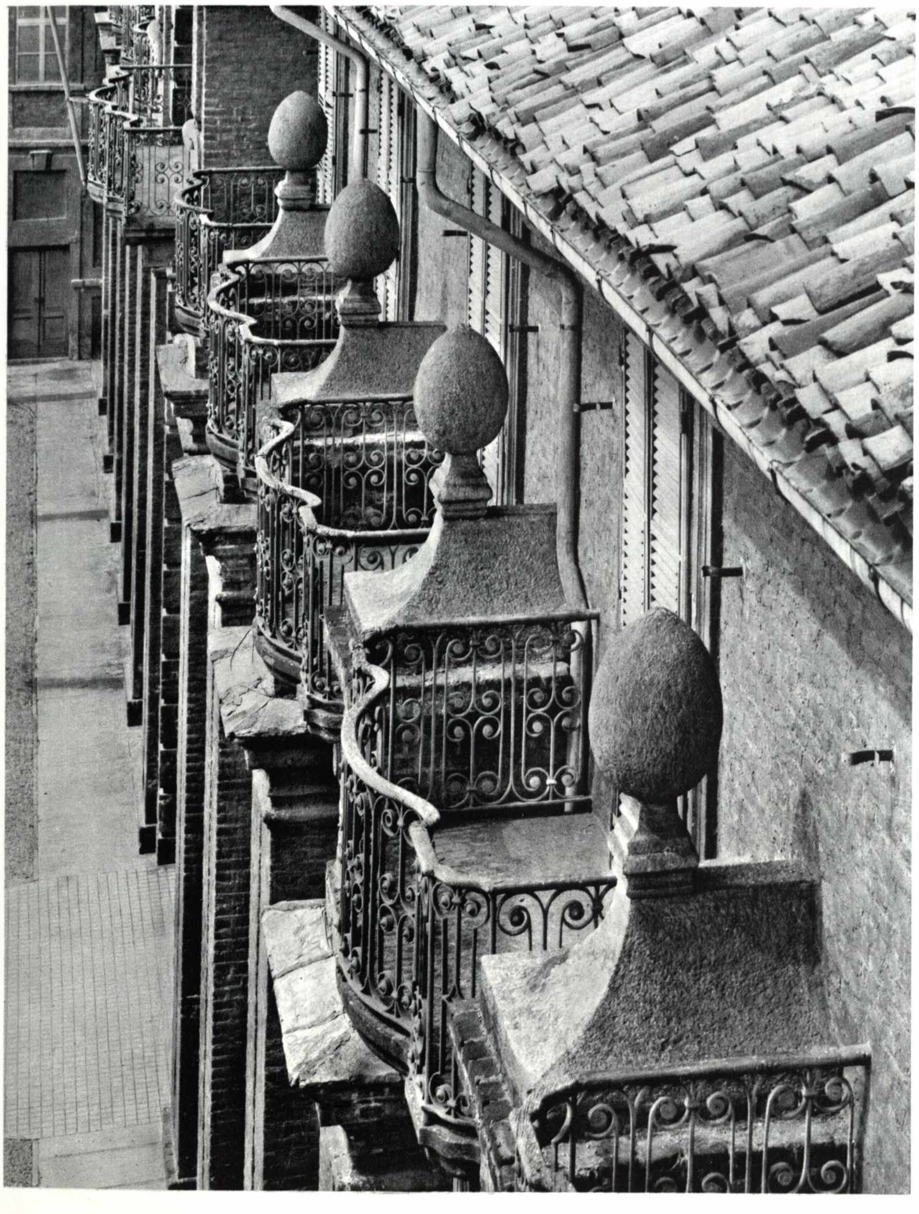
Anche la sala da pranzo che i due usavano era una proiezione di quel suo interiore « hobby » della caccia e del ménage campagnolo. Il pittore ginevrino Francesco Gonin li aiutò a circondarsi di trofei venatori, spiccicando sugli scomparti delle quadrature ornamentali della sala, come fossero « decalcomanie », pennuti rari trasferiti dai carnieri ai chiodi rampini delle appliques delle vanità.

Curioso è l'effetto dell'arredo delle pareti e del soffitto in stile classicistico neorinascimentale, ma sul quale valide « nature morte » si declassano al rango di cose eterogenee come se fossero imitazioni di fotocolors plastificati (VII, 4; fig. 11).

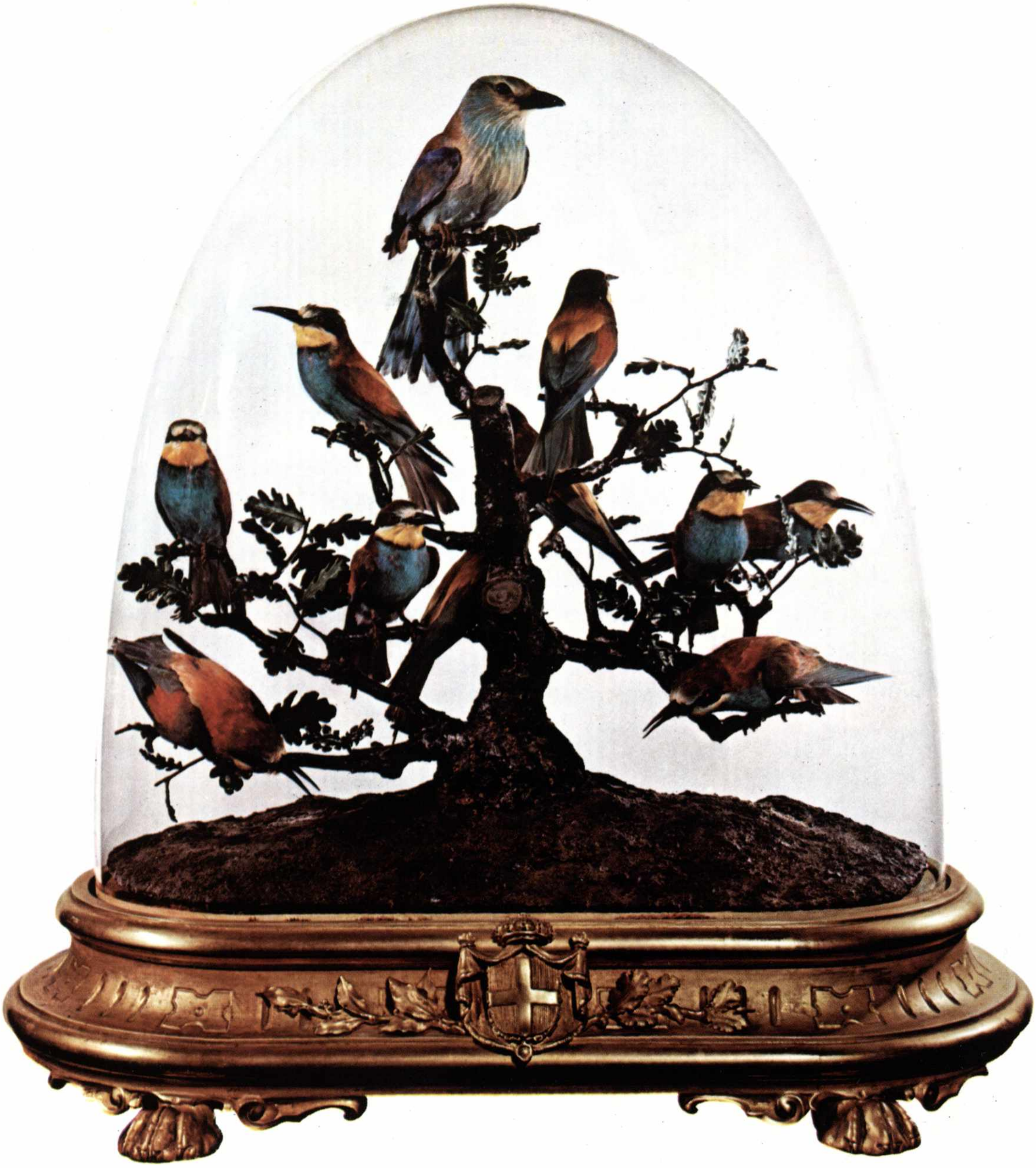
Qui mi piace riprodurre una porta con chiambrana di tale sala da pranzo. Forse è la sola stanza dove non trionfano i « bouquet di rose », continuo popolare omaggio araldico alla « persona che per diciassette anni fu compagna indivisa » delle sue « pene » e dei suoi « lavori per la patria » e « compagna nel lungo soffrire ». Parole usate dal re.

Ritengo che i due non avessero preferenze architettoniche in accezione più seria di questa tanto epidermica. Quel neogotico ch'è in alcuni padiglioni e magazzini della Mandria stessa (VII, 4; fig. 4), e che somiglia al falso stile medioevale messo in atto dall'architetto regio Ernesto Melano nei castelli di Racconigi e di Pollenzo, era probabilmente un fenomeno involutivo della struttura burocratica di corte negli anni Trenta-Cinquanta. Il neogotico di tale risma appassionò qualche decennio fa giovani critici di cattivo gusto.

Piace invece qui alla Mandria inseguire quel frugale ingenuo gusto per la floreale ghirlanda cartacea, da fiera del villaggio, che alimentava la fantasia della coppia morganatica nel farsi edificare padiglioncini di sosta su laghetti o su spiazzi panoramici entro la tenuta. Un piccolo padiglione con due torri in miniatura, coronate di caditoie ispirate all'evo di mezzo, si specchiava su un laghetto coriforme. Commuoveva il ve-



8



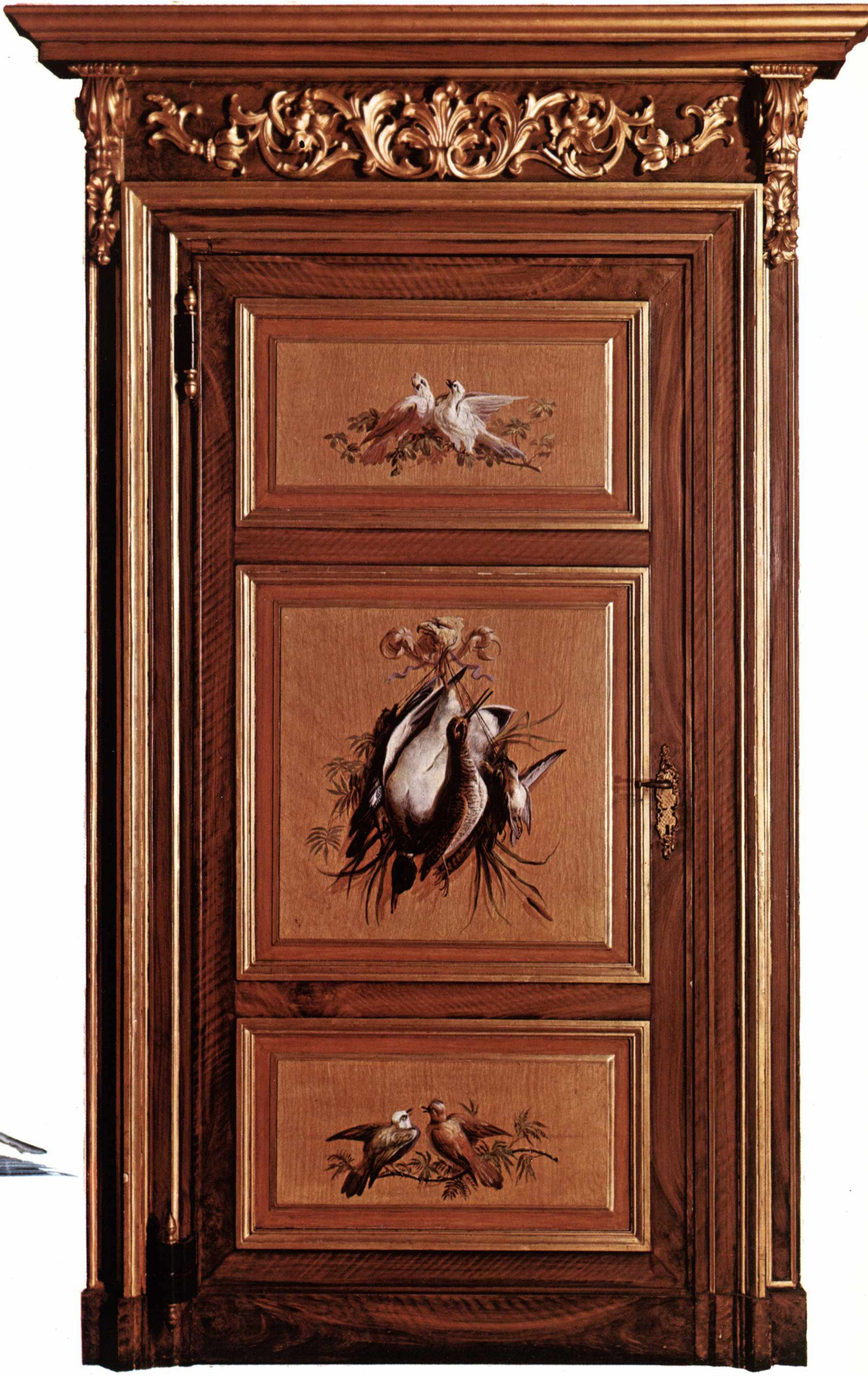
VII, 4; figg. 9 e 10. Campana di vetro contenente uccelletti imbalsamati da Comba (Collezione dei marchesi Medici del Vascello alla Mandria).

derlo ornato di ramaglie di glicini affrescate sull'intonaco esterno passando indifferentemente di traverso sopra alle modanature architettoniche, come se fosse un soprammobile omaggio per onomastico incartato dal fioraio o dal pasticcere. Altri due padiglioni «la Bizzarria» ed «il Belvedere» (sulla strada di San Gillio e La Cassa) (VII, 4; fig. 5) mostrano degli affreschetti giocosi, con bertucce, pappagalli e bambinetti in grembiule e cappelli di carta, trastullantisi su altalene (VII, 4; fig. 6). Nello stesso alloggetto testé descritto ragazzetti mascherati scherzavano sui soffitti come comparse disimpegnate e burlone (una ha persino baffoni e pizzo, come il padrone di casa...).

Dunque ormai cominciavano a contare, più che gli stili autentici dell'architettura, i campionari delle carte da parato litografate, le curiosità da imbalsamare sotto le campane di vetro (VII, 4; figg. 9 e 10).

I reggitori delle sorti politiche e sociali dei popoli iniziavano con spregiudicatezza ironica alla rinuncia del mestiere di mecenate della grande arte,

VII, 4; fig. 11.
Chiambrana e porta nella camera da pranzo della « bela Rôsin ». Le coppie di uccelli e trofei venatori sono pitture di Francesco Gonin.



ch'era anche mestiere urbanistico-architettonico, sconsigliando di dettare sul contado una lingua ufficiale di corte (V, 1 e V, 2).

Il contado afferrava di dentro l'uomo di governo e lo trascinava nella propria sfera d'interessi culturali, interessi poco impegnati. Come nei presepi e negli alberi di Natale, si possono allestire ambientazioni che fanno atmosfera per il momento di festa, e poi subito li si abbandonano a svanire ed a sfasciarsi inservibili.

Orgogliosi palazzotti alpestri dei Francesetti a Mezzenile e dei Cibrario ad Usseglio.

VII, 5

Su una verde prateria, che si stendeva libera da costruzioni scendendo giù dalle pendici del Calcante e della Rocca Môrôss, esisteva una coppia di borgatelle nelle quali la gente era dedita da secoli a fabbricar chiodi e ricavar lose per i tetti delle case.

Sino forse dal Duecento (dato che si conosce un atto di concessione delle miniere locali) di Guglielmo VII marchese di Monferrato nel 1289 ad una società di sfruttamento, alla Cialma del Fo si estraeva ferro piritoso con tracce argentee; al Pugnetto e alla Peramella si traeva ferro ossidulato e amianto.

Erano in mezzaria della vallata, donde forse il nome antico di « Mezzaneto », da Mezzana cioé zona mediana, luoghi circuiti da fiumi formanti isola.

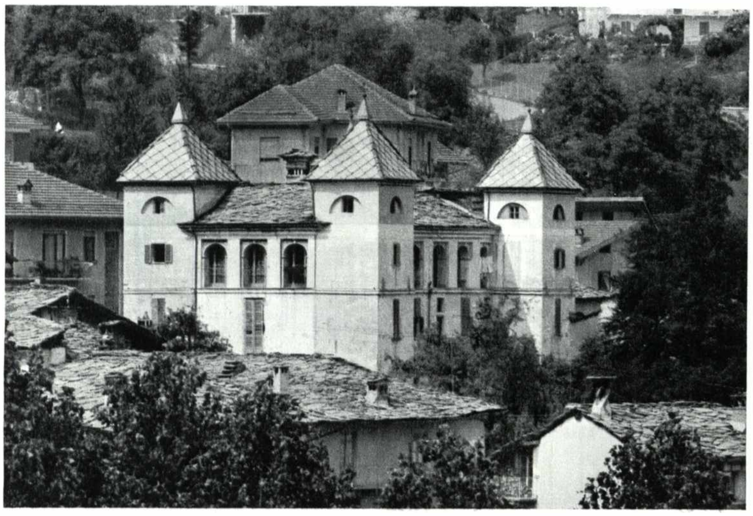
Le due aggregazioni edilizie fanno da tempo comune. Della prima borgatella, Gisola, mi occupai già per la altomedioevale chiesa di San Giacomo che ne costituiva parrocchia (I, 5); della seconda mi occupai quando si parlò della agiografia loiolesca a proposito del Santuario di Sant'Ignazio (V, 3).

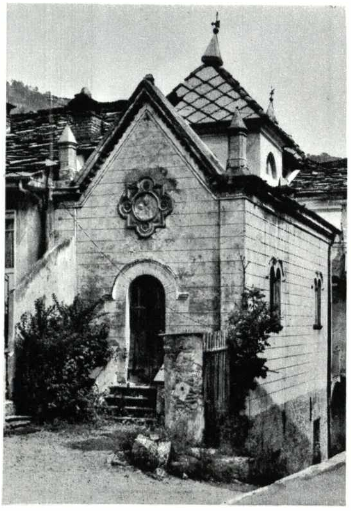
In Mezzenile, accanto al campanile romanico (I, 5; figg. 26÷28), esiste una grossa chiesa parrocchiale, riplasmazione di precedenti edifici dall'epoca romanica a quella cinquecentesca, cominciata nel 1811 e finita di costruire nel 1865 su disegni di Gioachino Butturini. Interessante è l'abside all'interno d'impostazione neoclassica.

Ciò che nobilita architettonicamente e paesisticamente la borgata inferiore è l'esistenza d'un palazzotto alpestre dotato delle fattezze di castello e che fu residenza estiva dei conti Francesetti.

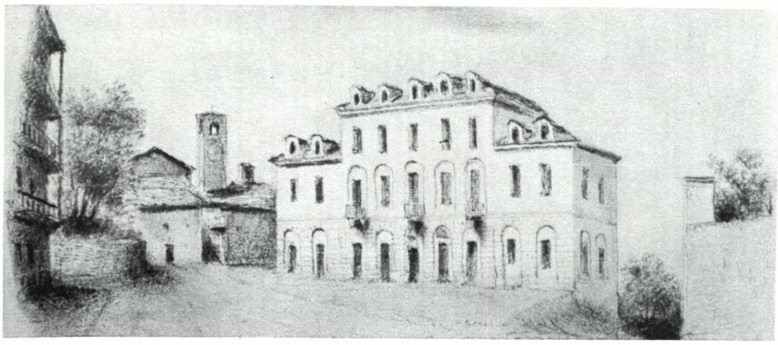
Nel secolo scorso l'edificio trionfava con quattro torri e intermedie logge su una covata di case rustiche ammantate da coperchi grigi di lose (VII, 5; fig. 1). Questa specie di castellotto mostrava anche la ottocentesca cappella gentilizia in stile di «revival» medioevale (VII, 5; fig. 2). Aveva l'aspetto presuntuosetto caratteristico delle sedi estive di quei casati arricchitisi e poi, via via per snobberia, nobilitatisi con acquisti di patenti araldiche. Siffatte patenti contavano assai nel successo presso la società dominante lo Stato Sardo ed il primo Regno d'Italia; ma anche l'aspetto del patrimonio edilizio aveva il proprio peso, specialmente se nel paesaggio questo predominava sulle borgate. Come all'epoca castellamontiana fu la chiesa parrocchiale a torreggiare, nell'epoca sette-ottocentesca fu il palazzotto del nobile investito con le note modalità del nominale feudo (VII, 1). Un esempio significativo d'un gusto differente da quello romantico neomedioevale di Mezzenile è il palazzo Catocchi-Schiari di Viù (VII, 5; fig. 3).

I genealogisti, generalmente si davano molto da fare per trovare agganci a sangue nobile molto prima dei giorni dell'atto di acquisto mercantile; soventemente con grami risultati e talora con piccoli falsi. Com'è nel caso dei Francesetti, per trovare i ceppi primitivi dei quali si dovette escogitare la giocoliera loro discendenza dalla quattrocentesca famiglia dei « Macia », o Massa; ed in verità invece prendevano l'avvio da generazioni di medici secenteschi.





VII, 5; figg. 1 e 2.
Il palazzotto dei conti Francesetti, a Mezzenile; e l'annessa cappelletta gentilizia.



VII, 5; fig. 3.
La «piazza principale» di Viù nel 1844 (C. Rovere) con il palazzo Catocchi-Schiari.

È certo, invece, che il nobile Giacomo Antonio Francesetti, figlio del «mastro» Andrea sposò nel 1720 in prime nozze Giovanna, figlia dell'«illustre» Costantino Cibrario di Usseglio. S'imparentò cioè con quegli Usseglio, dai quali uscì uno storico di grande talento.

Da quel primo prolificissimo capostipite (da due mogli, sedici figli) ebbe origine il primo Francesetti «conte di Mezzenile» Michel Antonio, medico, presidente, capitano imperiale, conte di Hautecourt; e dal 1794 conte della nostra borgatella lungo la Stura. Perché occorre ricordare che Mezzenile era già stato infeudato nel '700 ai Beltramo di Monasterolo.

Forse fu suo zio il sacerdote Luigi Francesetti, cappellano del cardinale Vittorio Amedeo delle Lanze abbate di San Benigno di Fruttuaria (VI, 2).

Dicono le schede Solero, che Michele Pietro Antonio, nato a Ceres, fu abile fucinatore ed artigiano del ferro in Mezzenile. Ciò conferma la tesi sociologica dell'usuale genesi della maggior parte della nobiltà piemontese sette ed ottocentesca, la quale aristocrazia come entità operativa nello stato fu legata più alla vita operante del popolo e della borghesia, che non alla cartacea giuridicità più volte smentita di diritti al comando civico.

Il buon ex fabbro Michele Pietro Antonio blasonò: «Inquartato in decusse al 1° e 4° d'oro a cinque pali di rosso; al 2° e 3° d'azzurro al giglio d'oro; il tutto col capo d'argento carico d'un leone illeopardito tenente un bisonte d'oro».

Splendida fantasiosa invenzione d'un araldista in piena efficienza estetica: nel genere è un capolavoro.

Oggi quel blasone occhieggia, in parte scialbato e stinto, dalle muraglie della palazzina-castellotto, declassato a vari usi e spogliato di tutto l'arredo. Tutt'intorno il comune ha lasciato fiorire un'edilizia consumistica di pessimo gusto ed alterante un paesaggio finora stato attraente.

Ma ritorniamo ai fasti dei Francesetti, recuperando quella gloria che non tramonta, perché basata sui doni dell'intelletto.

Il conte Luigi Francesetti, figlio dell'avvocato Giovanbattista, fu «decurione» e «sindaco» di Torino. E fu autore di quelle gustose e splendide «Lettres sur la Vallée de Lanzo» del 1823, che non si possono non leggere e non utilizzare quando si deve parlare della storia e dei beni paesistici della località ch'è sita tra il Ponte del Diavolo ed il Rocciamelone e le Levanne.

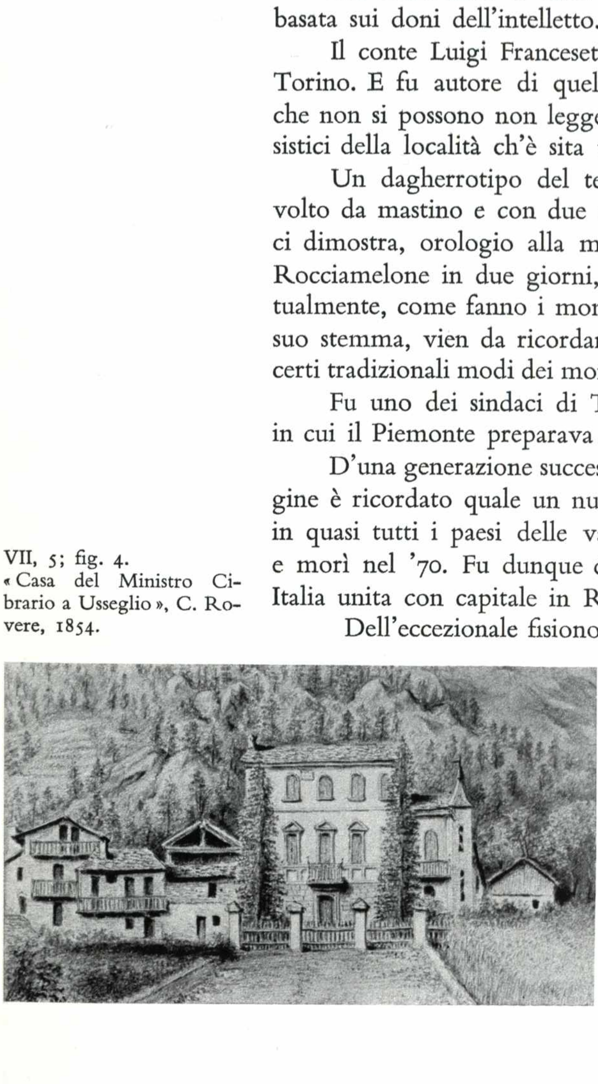
Un dagherrotipo del tempo ce lo mostra vigoroso e muscoloso quarantenne, dotato d'un volto da mastino e con due mani da artigiano, ma con uno sguardo acuto e volitivo. Il suo libro ci dimostra, orologio alla mano, ch'era un camminatore capace di andare a piedi da Torino al Rocciamelone in due giorni, con qualsiasi condizione atmosferica e dormendo qualche ora eventualmente, come fanno i montanari, nei fienili. Vien fatto di pensare a quel «leone illeopardito» del suo stemma, vien da ricordare il motto di quel blasone «omnis in Deo spes» e di vederlo agire in certi tradizionali modi dei montanari allorché c'è da abbattere qualche ostacolo di difficile espugnazione.

Fu uno dei sindaci di Torino, e precisamente nel 1826, uno degli uomini in vista negli anni in cui il Piemonte preparava la forgiatura della nuova nazione. Era nato nel 1776 e morì nel 1850.

D'una generazione successiva è il già citato Luigi Cibrario, il quale nella sua borgata alpina d'origine è ricordato quale un nume tutelare ed il quale tuttavia, oltre che in Usseglio (VII, 5; fig. 6), in quasi tutti i paesi delle valli è onorato da intitolazioni di vie e di piazze. Era nato nel 1802 e morì nel '70. Fu dunque di quella generazione di piemontesi che consegnarono agli italiani una Italia unita con capitale in Roma.

Dell'eccezionale fisionomia patriottica dell'uomo ci avverte la didascalia d'una delle vignette di Clemente Rovere, disegno che già nel '54 addita per l'interesse turistico la «Casa del Ministro Cibrario ad Usseglio», edificio a tre piani fuori terra notevolmente emergente oltre i tetti delle baite e dei fienili consueti. Nonostante che la facciata fosse finta, cioè dipinta e simulante un'architettura multipiana neoclassica di carattere cittadino, a quei tempi dovette costituire un equivalente degli attuali presuntuosi grattacieli devastanti le cittadine provinciali. Si pensi che non esisteva ancora la carrozzabile, che giunse lassù solo nel '94.

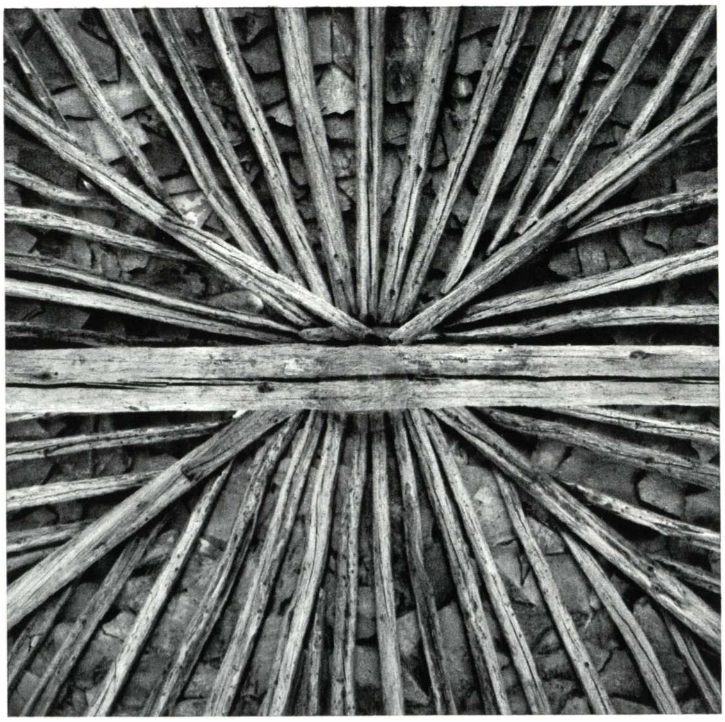
VII, 5; fig. 4.
«Casa del Ministro Cibrario a Usseglio», C. Rovere, 1854.



Nonostante quest'unico monumento fuori scala ed in contrasto con esso, va detto che l'architettura spontanea, aggiornantesi anche coi modi vagamente umanistici, sempre diede testimonianze della capacità di amalgamare tempi stilistici differenti e di creare anche nuovi episodi significativi, quali l'Ala settecentesca (VII, 5; fig. 6) con copertura in legno, saporosa e commovente (VII, 5; fig. 5) pure in piccolissimo volume.

Il volto autoritario di quel «Ministro» mi è consueto quando vado a Roma, poiché è allineato tra i ritratti dei titolari del dicastero della pubblica istruzione, facente anello tra il '52 ed il '55: è reso energico dalle pronunciate basette e dal ciuffo che copre diagonalmente una vasta fronte. Può darsi che altri due ritratti disimpegnino analoga funzione documentaria della continuità tra governi sardo-subalpini e governi italiani presso i ministeri delle finanze e degli affari esteri nel periodo della presidenza Massimo d'Azeglio.

Nel '48 era stato delegato insieme a Colli a firmare l'atto con cui Venezia aveva decretato la sua unione ai popoli lombardi e piemontesi, come ricordano i suoi biografi F. Sclopis, F. Gabotto, A. Colombo e R. Bettica. Dopo il Congresso di Parigi, nonostante che fosse stato l'ideatore dei «sigari Cavour», non fu a fianco del «tessitore» e ritornò alla vita culturale con la quale aveva iniziato a distinguersi, giovanissimo, sino dal '25 ed in base alla quale era riuscito a farsi riconoscere da re Carlo Felice titoli di nobiltà di origine atavica. Sosteneva che dal 1708 i suoi erano «rettori perpetui d'Usseglio». Per la verità, accadde invece che, avendo il nobile Gianantonio abusato delle sue prerogative di nominare gli amministratori riempiendo la reggenza di attinenti, il popolo si rivoltò provocando nel 1725 la revoca e la nomina dei sindaci da parte regia.



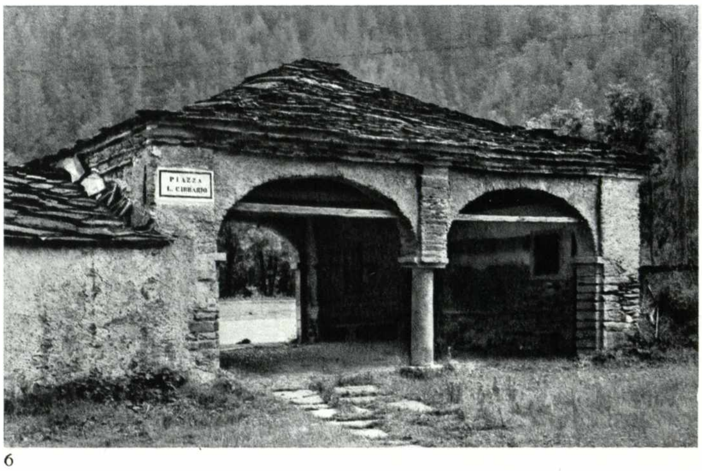
VII, 5; fig. 5.
La volta speciale, come un ombrello ligneo, sul portico pubblico costruito nel 1760 per l'albo pretorio comunale. Localmente è chiamata «Ala» (VII, 5; fig. 6).

L'ambizione nobiliare portò Luigi Cibrario ad ottenere da Vittorio Emanuele II nel '60 la corona comitale ed il collare dell'Annunziata.

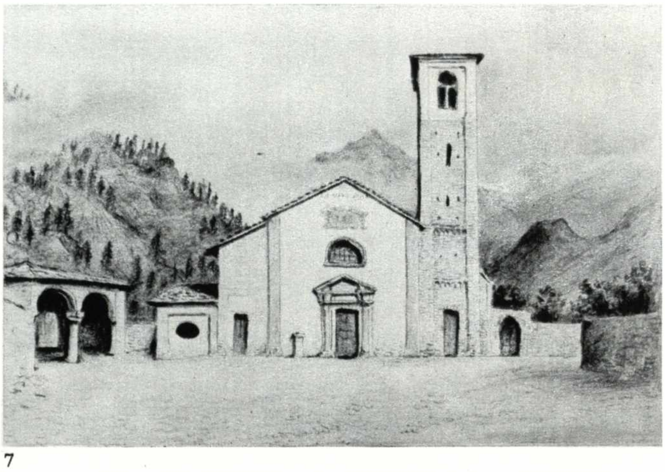
Il ministro Cibrario, benché amasse letterariamente le antiche memorie, era uomo che guardava a nuovi orizzonti. Usseglio fu per lui solo un pretesto di rivendicazione araldica. In una lapide bene in vista nella vecchia parrocchiale di Cortevicio egli fece riassumere un «miroir de noblesse» che diverte leggere, traducendola: un guerriero nel 1353 alla battaglia dei Savi con Amedeo VI; una coppia prolifica esentata dalle tasse all'epoca di Carlo Emanuele; un parroco a Usseglio, un vicario a Ciriè, il quinto ascendente in continuità di cui si conosceva il nome, un magistrato, un sindaco d'Usseglio, il nonno, il padre ch'era notaio. Tutti sono detti nobili. L'iscrizione ricorda anche le donne, tra cui una suora.

Tra le glorie di primato, Luigi Cibrario avrebbe potuto annoverare anche la propria prolificità: quattordici nati, due di più di quell'antenato secentesco. Due furono le madri di tutta quella prole, rispettivamente Manina Turinetti e Teresa George. Renato Bettica, che ha esaminato la copiosa attività poetica dell'ussegliese illustre, ci avverte maliziosamente: «Né l'una né l'altra, intendiamo far capire, si chiamò Delfina, o Giovanna, od Elvira, e nemmeno Gina, come quella alla quale il poeta offrì la parte maggiore e migliore della sua opera». Quelle donne furono la rettorica petrarchesca della giovinezza di Luigi Cibrario. Gli uomini del nostro secolo non si rammaricheranno che la giovanile facilità di verseggiare, poi sia stata soppiantata da una adulta facilità di frugare negli archivi e di tracciare profili storici nelle più svariate attività umane.

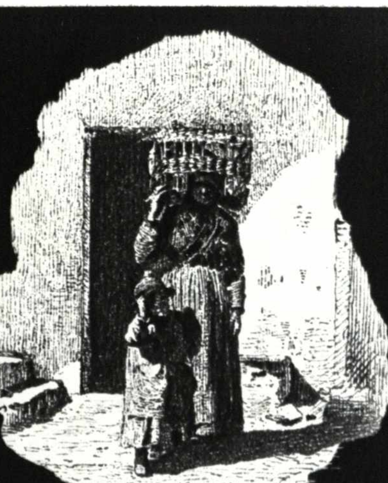
VII, 5; figg. 6 e 7.
Il sagrato della Parrocchiale di Usseglio con le sistemazioni sette-ottocentesche annotate da Clemente Rovere nel 1844.



6



7



Nella testata:
VIII, 1; fig. 1.
Il tipico «garbin» in una realistica vignetta ottocentesca (da Carlo Ratti, 1893).

PARTE OTTAVA

SCELTE ANTIRETTORICHE DELLA MONTAGNA PER LA DILATAZIONE DEMOGRAFICA OTTOCENTESCA

L'urbanistica spontanea quale serbatoio immenso dell'alpe in tempo di crisi. VIII, 1

Chi ama andare a diporto a piedi lungo le mulattiere ed i sentieri poderali alpini non lo fa solo per respirare aria buona, bensì anche per capire la storia umana.

Legge il paesaggio come leggerebbe un libro e impara più che al cinematografo.

Emergono dal paesaggio i caratteri degli individui e delle collettività. Sono descritti, come in diagrammi didattici, gli equilibri e gli sbilanciamenti economici. Sono visibili, talora vividamente, i rapporti tra costume politico e manifestazione artistica.

Le borgatelle sparse qua e là ogni volta hanno avuta una loro logica motivazione: nella nascita e nello sviluppo sino alla vitalità adulta, nelle decadenze e nelle rigenerazioni, nella vecchiaia e nella morte.

Saper leggere tutte tali fasi delle loro secolari vite, richiede una certa quale attitudine a crearsi un metodo ed a esercitarvisi entro. Tuttavia tutti, chi più e chi meno, possono individuare e trascrivere i segni dell'urbanistica come linguaggio: basta fare tesoro d'ogni esperienza vissuta nell'ambito della nostra esistenza.

Come nasce il primo nucleo della piccola borgata che intende essere alpeggio per la transumazione stagionale, la quale diviene aggregazione di case da ricambiare nella peregrinazione in cerca di foraggio fresco e pregiato per le bovine? Come s'espande quell'originaria «frazione» (o quella «muanda») allorché le unità famigliari crescono e si moltiplicano? Come si rimodellano il minuscolo spontaneo paese e le case che lo costituiscono nel momento in cui la comunità degli abitatori comincia a scoprire in sé stessa mutate esigenze tecniche ed artistiche?

Nella realtà, ogni domanda ha la propria risposta oppure apre un dilemma sociologico, tecnico ed estetico. Tutte le esigenze di strutturazione e ristrutturazione, comunque, divengono fatti essenziali architettonici e talora anche vezzi scenografici.

Il crisma formale che vi si materializza, concretizzando una immagine reale, è alla base di quella difesa del paesaggio che gli stati moderni considerano difesa dei patrimoni culturali della collettività.

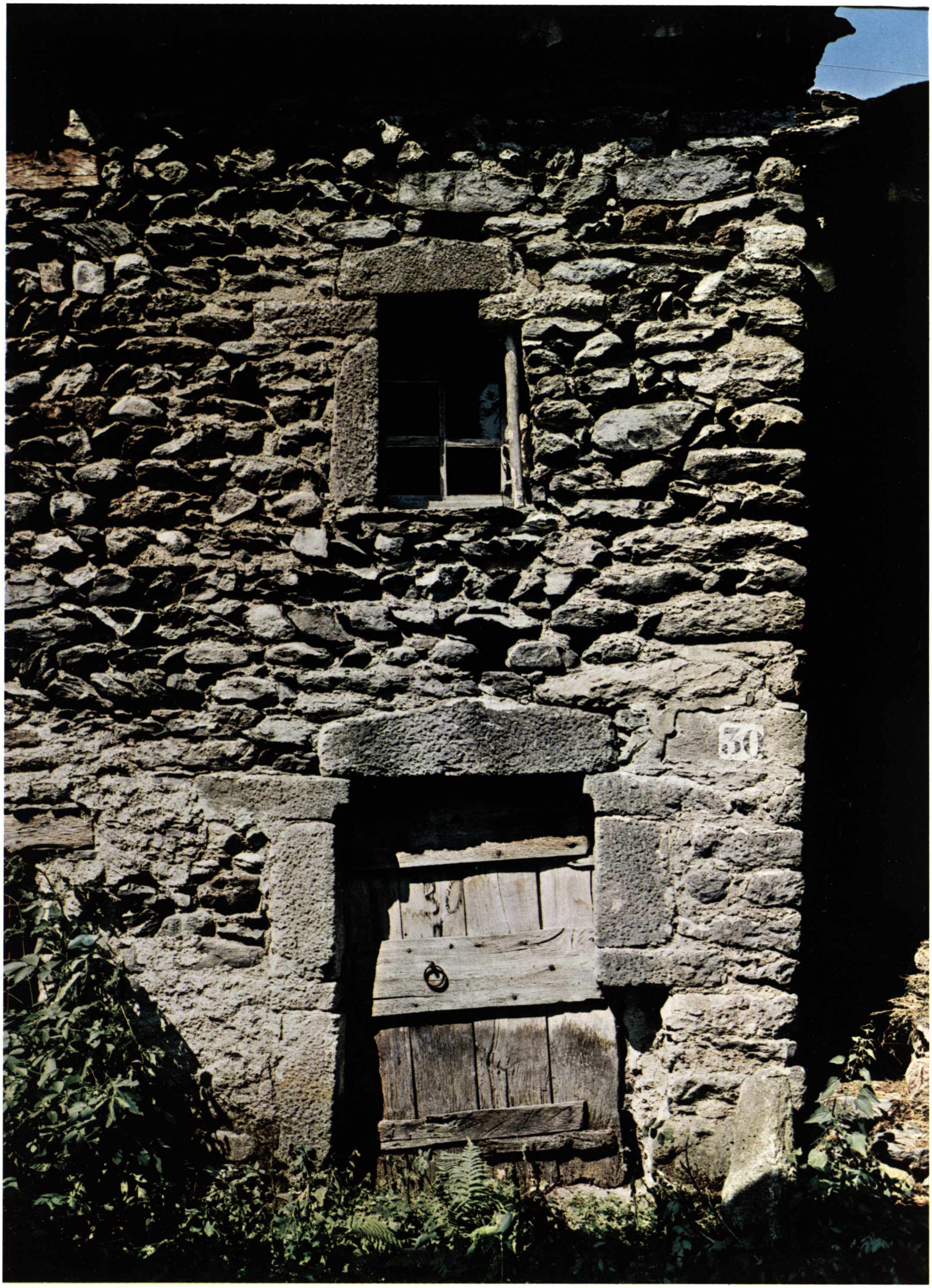
La forma estetica consolidantesi in un paesaggio alpino è eticamente formativa per la riutilizzazione in una pianificazione futura, perché generalmente è forma di un sentimento della essenzialità. Spontaneamente le scelte si orientano in significato antirettorico, quasi partecipi di un gusto ostentato della povertà.

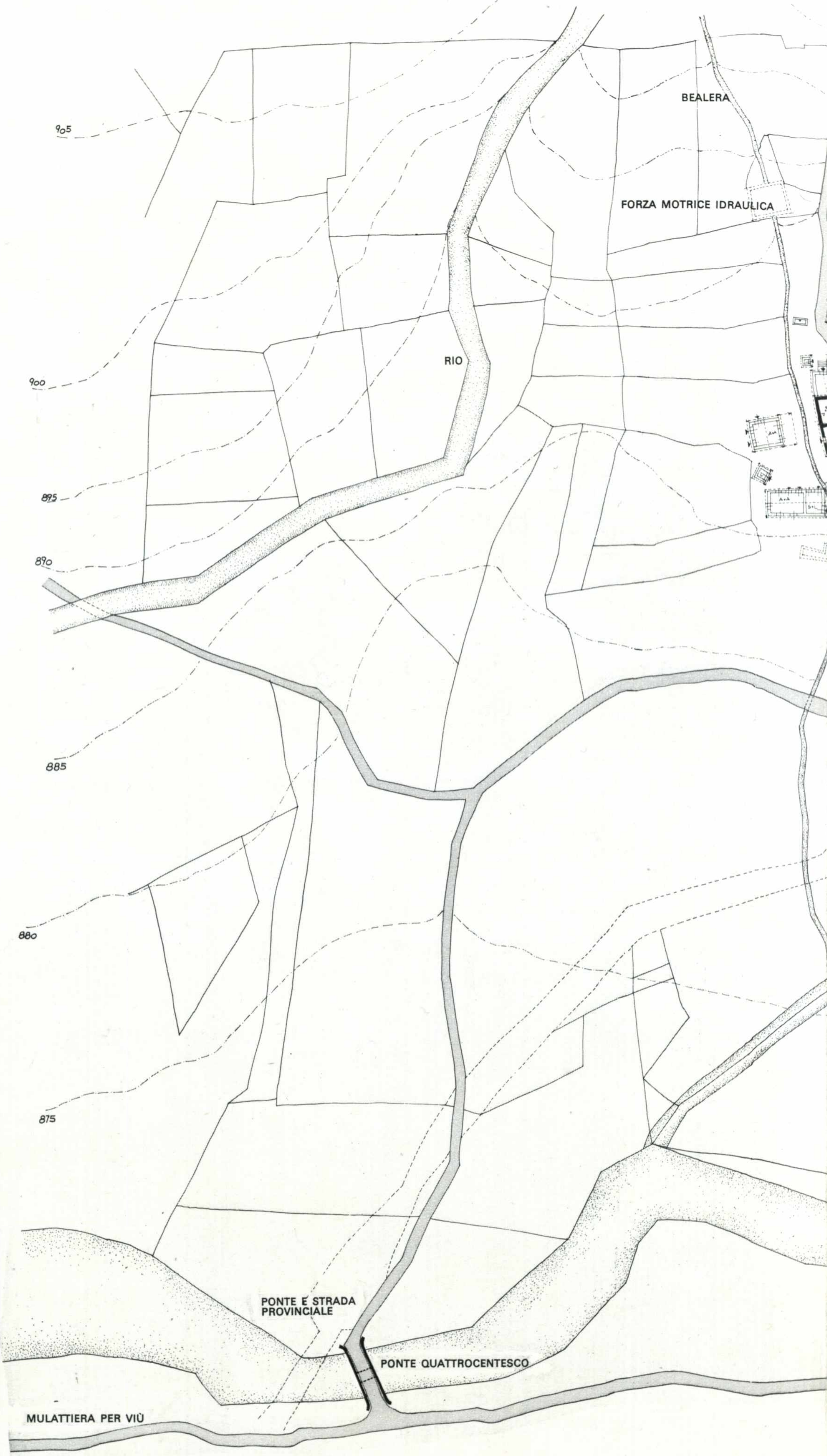
Nella vita alpina non vi è mai stato margine per la ricchezza che si fa atto d'orgoglio suntuoso. La dignità consiste nell'uso dell'essenziale e non di più.

È questo il particolare segreto della bellezza dell'edilizia alpina e della connessa urbanistica spontanea.

Intesa come maniera d'arte scenografica, la bellezza del paesaggio montano ha le sue regole, cioè norme di comportamento. Quasi obbligatorie dette direttive, insite nella natura dell'uomo singolo ed associato, sono semplici e poco numerose.

Perciò la scienza necessaria per la lettura di questi oggetti reali è scienza strutturale, protocollare che non ammette romanticherie, sentimentalismo, fumosità ed estetismi improvvisatori.

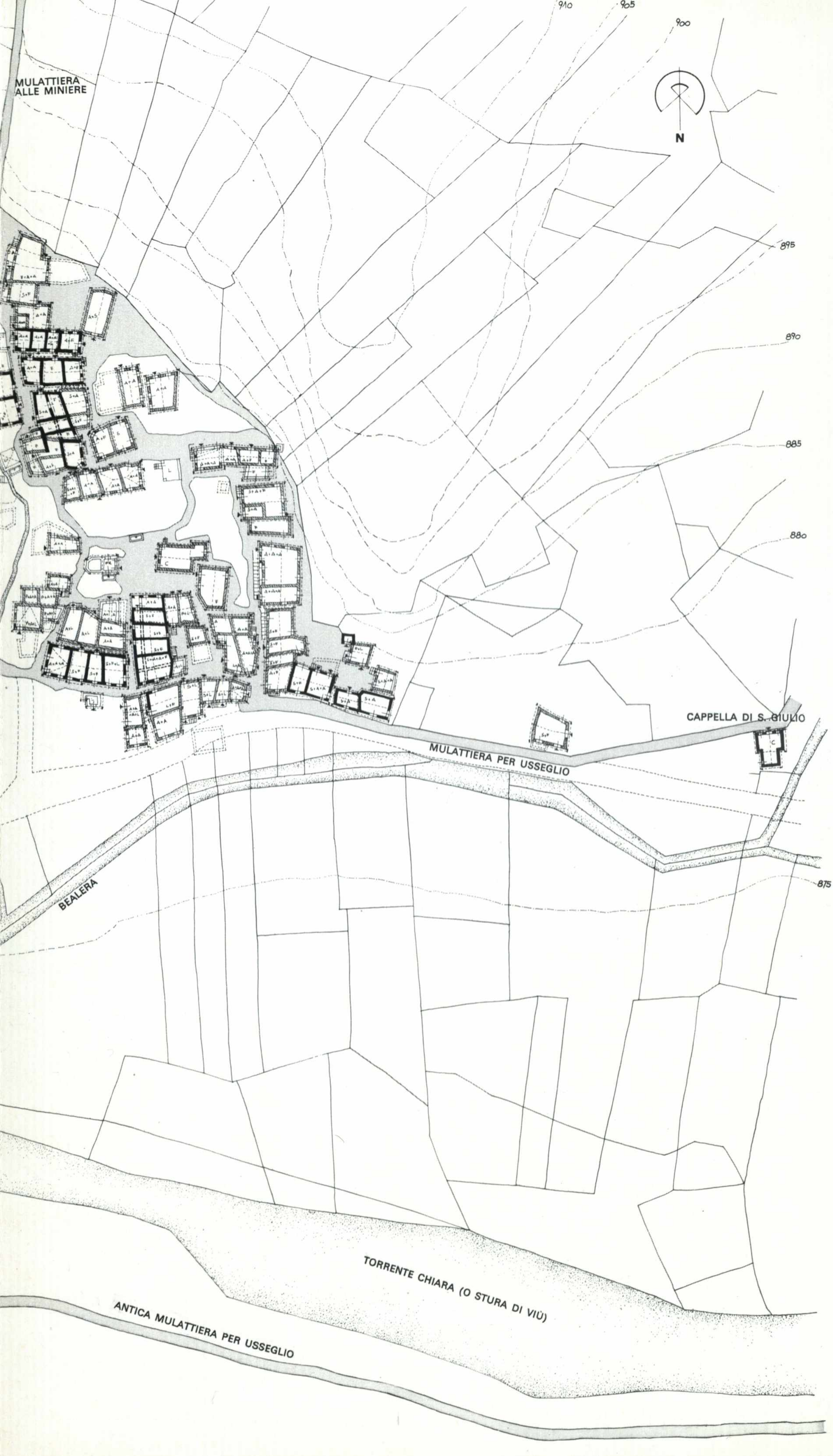

30


905
900
895
890
885
880
875
BEALERA
FORZA MOTRICE IDRAULICA
RIO
PONTE E STRADA PROVINCIALE
PONTE QUATTROCENTESCO
MULATTIERA PER VIÙ

Nella tavola a fronte:

VIII, 1; fig. 2.
Caseggiato alpino medioevale a Forno di Lemie (VIII, 1; fig. 3).

VIII, 1; fig. 3.
Rilievo filologico-congetturale dei prati e della frazione Forno di Lemie, nata nel Medioevo come aggregato minerario e poi, nei secc. XVIII e XIX, trasformato in organismo rurale e pastorizio. Si nota anche il quattrocentesco ponte (II, 4); e la cappella di San Giulio (I, 4; figg. 3 e 6). Le murature più antiche sono annerite, quelle moderne sono tratteggiate e quelle contemporanee non sono state campite. Utile per la lettura è la leggenda del diagramma cellulare appositamente redatto (VIII, 1; fig. 6).


910
905
900
MULATTIERA ALLE MINIERE
N
895
890
885
880
CAPPELLA DI S. GIULIO
MULATTIERA PER USSEGLIO
BEALERA
875
TORRENTE CHIARA (O STURA DI VIÙ)
ANTICA MULATTIERA PER USSEGLIO

Gli elementi?

Terra, acqua, concime, erba, bestiame, latte e latticini, carne e pellame. Terra, culture orticole, cerealicole e boschive. Terra, ripari per animali e cristiani, mulini, forni, segherie, mezzi di trasporto e loro itinerari.

Sempre apre il discorso anatomico la terra, come elemento base; ma una terra che vale economicamente se è lavorata e fecondata; e che se è economicamente valida è terra che fruttifica poesia autentica perché muove l'animo a consensi intellettivi. Perciò può piacere alla critica moderna allenata alla valutazione dell'esteticità dell'opera figurativa informale che esige molto lavoro della mente e dell'intuito artistico.

Dopo avere a lungo meditato e dopo avere puntigliosamente insistito per qualche lustro sulla necessità di un umanesimo tecnologico per la lettura del paesaggio montano, non vedo altro modo di gustare tale bellezza di natura che applicandovi diversi schermi setacciatori di realtà fenomeniche.

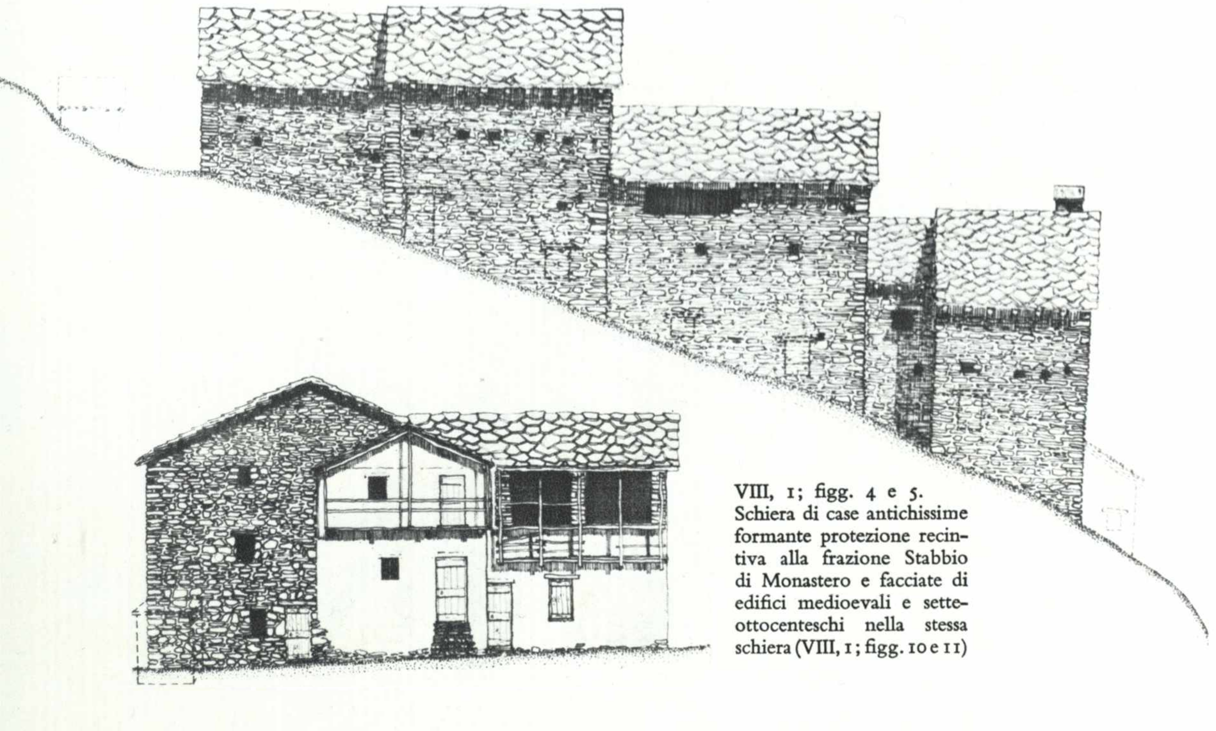
Quale approccio critico artistico ogni fatto che sia davvero evento modellatore della terra dev'essere schematizzato. Siffatti schemi possono coincidere con le strutture dell'immagine. Ne nasce un numero discreto di disegni di struttura i quali si sovrappongono e si compongono costituendo ed arricchendo l'immagine che di quel luogo portiamo via impressa negli occhi e nel cuore.

L'immagine più fortemente produttiva è quella che realizza le più appropriate connessioni e congruenze tra quei disegni schematizzanti di ciò che si vede oppure di ciò che è latente: il disegno delle condizionanti individualità costitutive nell'accezione geoideologica ed ecologica; il disegno delle maglie delle cellule poderali agricole e delle cellule edilizie normalizzate entro le regolamentazioni arcaiche ed antiche; il disegno dei tracciati stradali, generalmente connessi con i tracciati delle canalizzazioni delle acque; il disegno delle articolazioni d'impianti comunitari di servizio materiale e di servizio spirituale, religioso e politico.

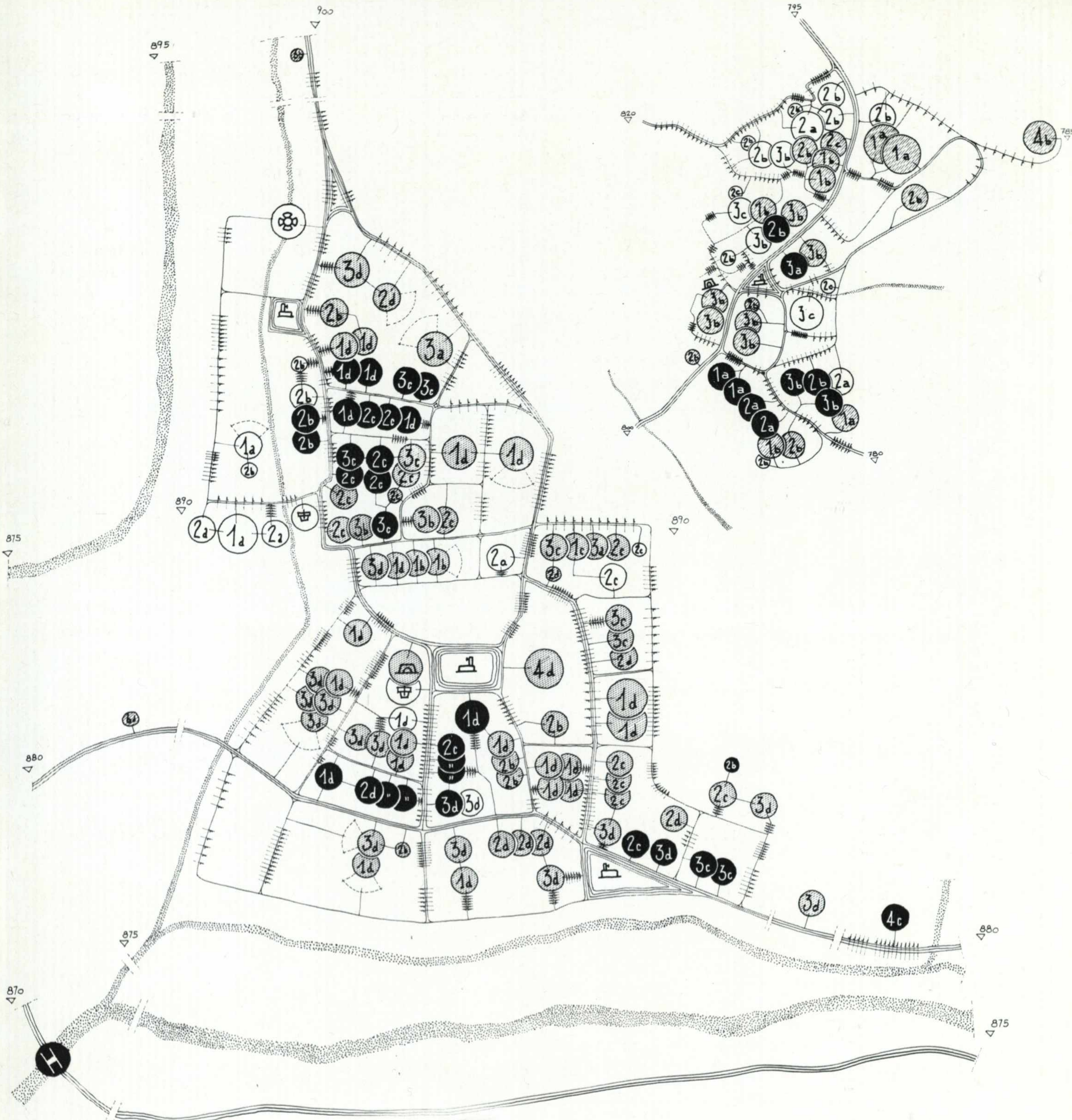
I suggerimenti empirici ed intuitivi di quella scienza che introduce alla critica d'arte possono approfondire in accezione più rettamente scientifica la natura delle connessioni e delle congruenze delle schematizzazioni geometriche. Per esempio, ora che ho avviato con qualche collaboratore tale problematica verso un sistema metodologico, ha cominciato a prendere consistenza il significato di tessitura capillare conformativa che ha nel paesaggio l'irrigazione dei prati e degli orti.

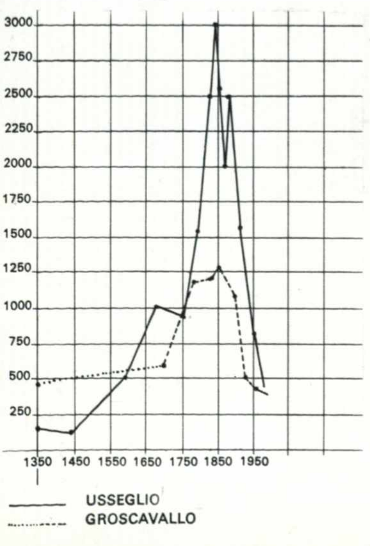
Forse è essa la maggiore responsabile, con i propri tracciati di canalizzazione d'apporto e di distribuzione, delle conformazioni geometriche delle cellule poderali e queste unità superficiali dettano i tracciati dei percorsi interpoderali nei quali confluisce la viabilità a più vasto raggio di azione e di transito.

Si pensi: l'acqua viene derivata dai torrentelli naturali su linee pochissimo pendenti artificialmente sistemate e che prendono nome di «bealere»; dalle bealere, passa ad altri ruscelletti distributori detti «rian», i quali corrono ai bordi superiori delle pezze di terreno



VIII, 1; figg. 4 e 5.
Schiera di case antichissime formante protezione recintiva alla frazione Stabbio di Monastero e facciate di edifici medioevali e sette-ottocenteschi nella stessa schiera (VIII, 1; figg. 10 e 11)





● Nx NUCLEO ORIGINARIO (XIV-XV SEC. E ANTECED.)

◍ Nx COSTRUZIONE FINO ALLA METÀ DEL XIX SEC.

○ Nx COSTRUZIONE RECENTE

○ COLTIVAZIONE INTENSIVA (ORTO) IN DIRETTA DIPENDENZA DELL'ABITAZIONE

N = 1 ABITAZIONE
N = 2 EDIFICIO PER LA CONSERVAZIONE DI FIENO, LEGNA ECC.
N = 3 EDIFICIO PER ATTIVITÀ MISTE (ABITAZIONE + STALLA, ABITAZIONE + FIENILE ECC.)
N = 4 EDIFICIO PER IL CULTO (CAPPELLA, CHIESA ECC.)
x = a COSTRUZIONE IN BUONO STATO DI CONSERVAZIONE
x = b COSTRUZIONE IN DISCRETO STATO DI CONSERVAZIONE
x = c COSTRUZIONE IN CATTIVO STATO DI CONSERVAZIONE
x = d COSTRUZIONE CON PARZIALE O TOTALE RIFACIMENTO

FORNO DA PANE
FONTANA
LAVATOIO
FORZA MOTRICE IDRAULICA
PONTE
SCALINATA
MULATTIERA CON PENDENZA VARIABILE TRA IL 30 E IL 50%
MULATTIERA CON PENDENZA VARIABILE TRA IL 10 E IL 30%
SENTIERO (FLUSSO DI TRAFFICO)
CORSO D'ACQUA

da irrigare, mentre ai bordi inferiori è raccolta in canaletti scolatori che rimettono entro canalizzazioni primarie le acque d'esuberanza e d'imprevedibilità piovana.

Si noti inoltre che tutta quell'acqua disciplinata da una geometria progettata in ogni dettaglio di sezioni modulari e di sfioratori e di paratie, passa ad ingrassarsi entro le stalle, ai bordi delle concimaie, sulle distese di uniforme cospargimento di letame, sicché tutti i prati siano uniformemente alimentati di nutrimento fertilizzante.

È meraviglioso il mestiere agricolo tramandato di generazione in generazione. Come nei quadri, la presenza di figurette umane nel paesaggio è necessario memento ed anche scala metrica della fatica redentrice dell'informe e del caotico. È tuttavia ancora più stupefacente il mestiere da costruttore che l'agricoltore stesso mette in atto per formare quelle canalizzazioni coordinate con le vie ed i sentieri intrapoderali ed interpoderali.

Quelle apparentemente modeste costruzioni idrauliche e stradali sono nel loro complesso immense opere di interesse pubblico eseguite da privati. Milioni e milioni di metri cubi di materiali lapidei trasportati.

Sarebbe facile calcolare quali ingenti cifre oggi esse capitalizzano di accumulazioni del risparmio.

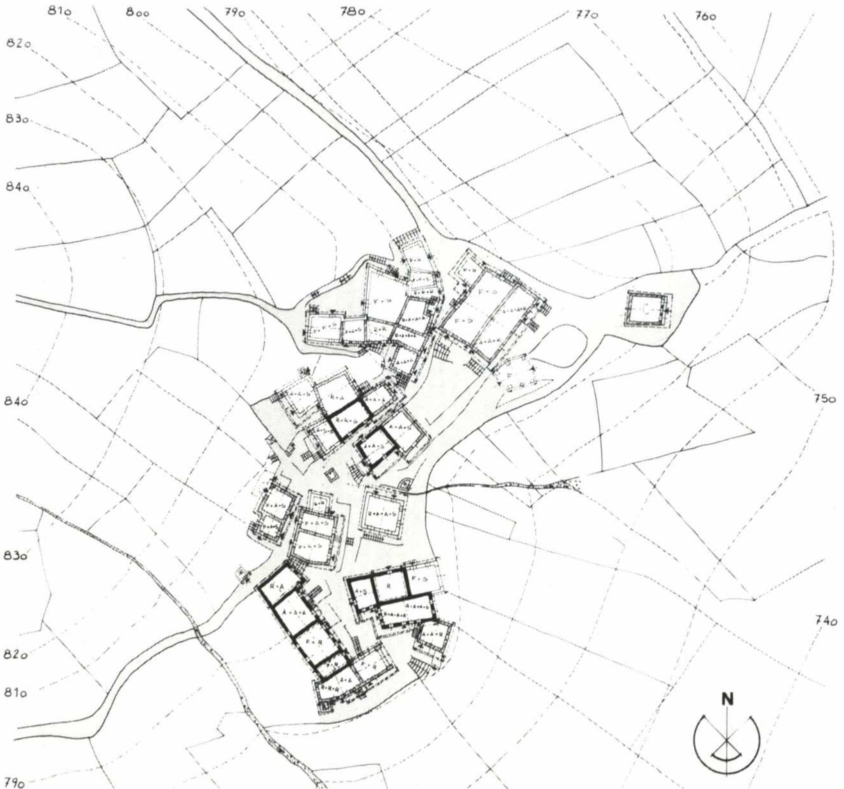
Furono sudore: occorre rammentarlo per farsi venire quello stato d'animo ch'è necessario per gustare come opera d'arte la natura rimodellata dall'applicazione metodica e tenace della gente dei monti.

Furono altresì strumenti d'incredibili prestazioni allorché il mondo produttivo antico andò in crisi durante la prima rivoluzione industriale.

Nel secolo scorso le nostre valli si riempirono di gente del piano fino ai limiti dell'assurdo (un fenomeno differente ma in certo qual modo esplosivo di tanta energia fu all'epoca dello sfollamento di guerra nel 1944). Sembra incredibile, ma la dilatazione demografica spropositata è stata registrata in loco da un ingrandimento d'ogni paese e d'ogni frazione che oggi possiamo controllare di pari passo con i controlli stilistico-anagrafici, consultando i censimenti (VIII, 1; fig. 8).

L'edilizia spontanea, per una seconda volta mise in opera regole che varrebbe la pena analizzare e classificare. Tra quei comportamenti v'è anche da segnalare quello estetico: il ricorso alle speciali tenuissime rettoriche dei vari grandi stili dell'arte.

Non potendo, nell'ambito frettoloso e costretto dell'antologia, passare in rassegna tutte le rettoriche affacciatesi alla ribalta della storia, mi limiterò a produrre due esempi di intreccio di voci molto antiche, medioevali, con voci abbastanza recenti, sette-ottocentesche. Il primo ha richiesto una accurata rilevazione d'una frazione di Lemie, Forno, in sponda destra della Stura di Viù, avente caratteristiche di borgata inizialmente non rurale, bensì metallurgica (VIII, 1; figg. 2, 3 e 6); il secondo ha provocato un analogo rilievo filologico-congetturale della frazione di Monastero, Stabbio, in sponda destra del Tesso, la quale aggregazione, come dice lo stesso latino etimo, è nata per accogliere il bestiame montano, costituendo quasi un ricetto abbastanza sicuro contro la predoneria (VIII, 1; figg. 4, 5, 7, 9, 10 e 11). In ambedue le appartate borgatelle alpine l'aggregazione edilizia nell'epoca medioevale era stato conseguito un equilibrato assetto in relazione alle mansioni professionali e residenziali da assolvere, ma tale



Nella pagina a fronte, in alto:
VIII, 1; figg. 6 e 7.
Diagramma cellulare di due borgate alpine: rispettivamente Forno di Lemie (*a sinistra*) e Stabbio di Monastero (*a destra*).

Nella pagina a fronte, in basso a sinistra:
VIII, 1; fig. 8.
Andamento demografico nei secoli nella conca di Usseglio e nella valle di Cantoira e Groscavallo.

VIII, 1; fig. 9.
Rilievo filologico-congetturale della frazione Stabbio di Monastero di Lanzo, nata nel Medioevo e riplasmata nel periodo barocco e neoclassico.

struttura dovette evolversi e trasformarsi nell'epoca moderna in conseguenza d'una sbalorditiva dilatazione demografica che si traduce in un aumento del volume della fabbricazione dei contenitori di attività rurali e residenziali, osservabili a vista in luogo e nelle mappe topografiche ed anche registrato dai censimenti della popolazione nel corso dei secoli.

Dalle cronache e storie locali si possono trarre informazioni più o meno complete in tema di andamento demografico. Estraendo i dati complessivi dal Trecento al Novecento nell'ambito di Usseglio (I, 4 e I, 5), alle cui porte sta Forno di Lemie, e nella valle di Groscavallo e Cantoira, a ridosso della quale sta il rilievo montano dell'antico territorio di Monastero di Lanzo (I, 4 e I, 5), è possibile controllare l'esplosione numerica degli abitanti della montagna nei tempi di crisi dell'inizio della rivoluzione industriale (VIII, 1; fig. 8). Gli uomini da ospitare e nutrire sono quasi ventuplicati tra il Sette e l'Ottocento.

Di Forno non si conosce esattamente tutta la storia; tuttavia gli incontri archivistici concordano con gli incontri finora avuti con le testimonianze monumentali ed artistiche di quella borgata, configurata come luogo di deposito materiali minerari e di trasformazione metallurgica, oltre per alloggiamento e vita di maestranze specializzate intorno al Mille (I, 4; figg. 3 e 6) e nel Quattrocento (II, 2; figg. 17 ÷ 21 e II, 4; figg. 1, 2, 6 e 9). Date importanti di concessioni minerarie nei monti di Lemie si annotano negli anni 1159, 1328, 1439, 1447, 1491, eccetera sino al passaggio al demanio statale nel 1741 per l'estinzione della famiglia Gastaldi.

I caratteri stilistici confermano le tappe delle costruzioni notevoli nei periodi di benessere. Segnalo una singolare costruzione romanico-gotica in scapoli di pietra che non si diversifica dalle altre baite se non per gli stipiti e gli architravi di due porte e di una finestrella (VIII, 1; fig. 2).

Di tali elementi costruttivi, che comunque hanno un notevole sapore artistico, se ne annotano parecchi sulle Alpi e sull'Appennino emiliano (e vanno sotto la denominazione di opere ticinesi) e financo al Nord, come in una casa forte che rammento a Derby (eppertanto debbono ritenersi della sfera comacina, dizione non contrastante con l'appartenenza al Bergamasco ed alla Valsesia dei minatori di Forno). Una incisione trecentesca dovrebbe imputarsi all'epoca gotica; epoca nella quale fu costruita anche un'altra casa vicina, tuttora ingentilita da una finestrella archiacuta monolitica.

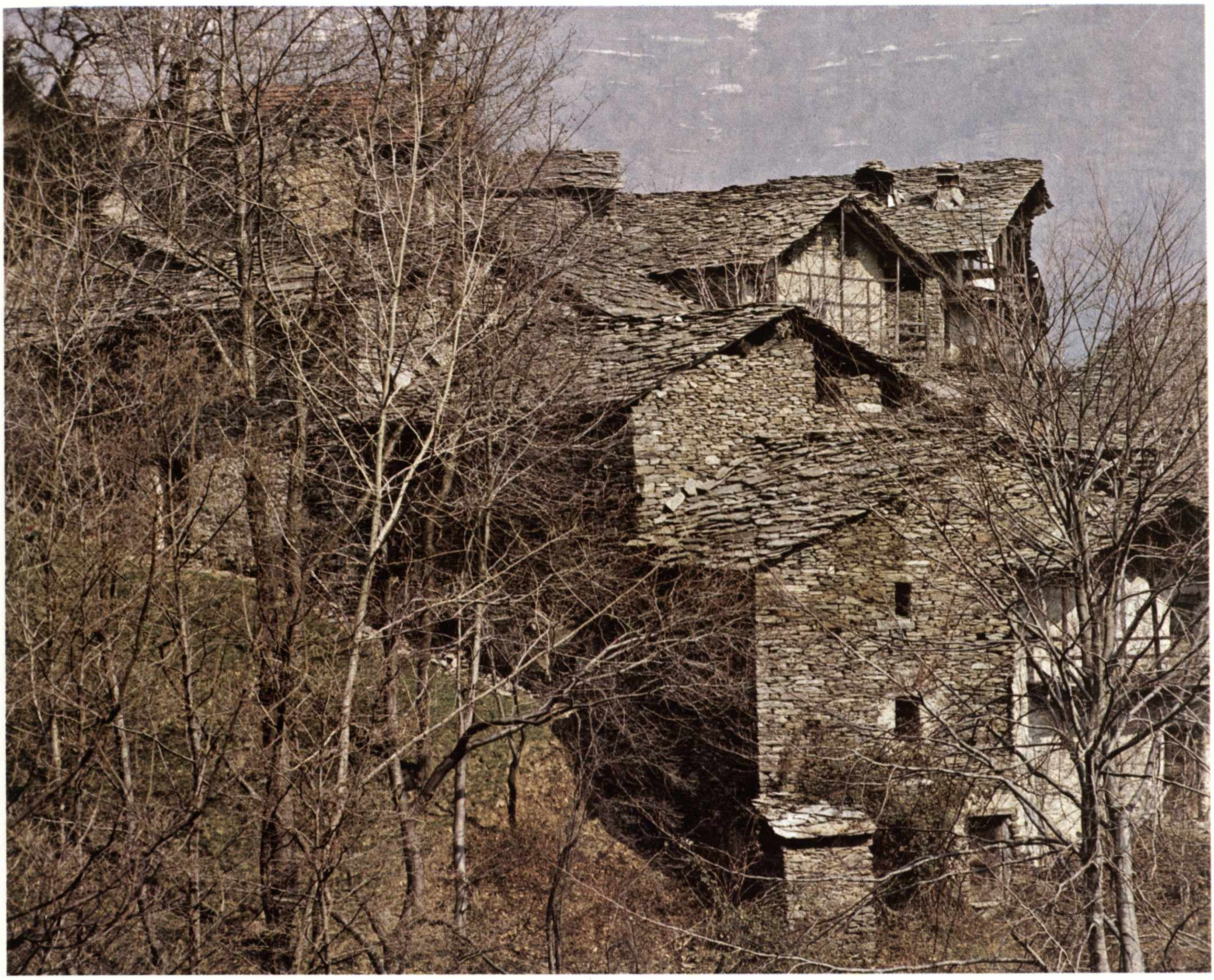
Piace siffatta conferma che l'architettura rustica montana, la quale suolsi aggettivare « organica », abbia pure essa una sua evoluzione stilistica, una semantica continua trasformazione dotata di più lenti ritmi di puntualità storica. Le mappe di rilievo filologico congetturale di Forno, allestite da Franca Mellano e da Franco Ossola in una ricerca C.N.R. 1971-72, che dirigo, mettono bene in evidenza le successive caratterizzazioni e datazioni delle opere lapidee (VIII, 1; fig. 3), dalle medioevali (in nero) alle ottocentesche (in grigio) ed alle recentissime (in bianco). E tali caratterizzazioni e datazioni risultano ancora più parlanti nei diagrammi cellulari (VIII, 1; fig. 6) redatti con le convenzioni consuete nella mia scuola.

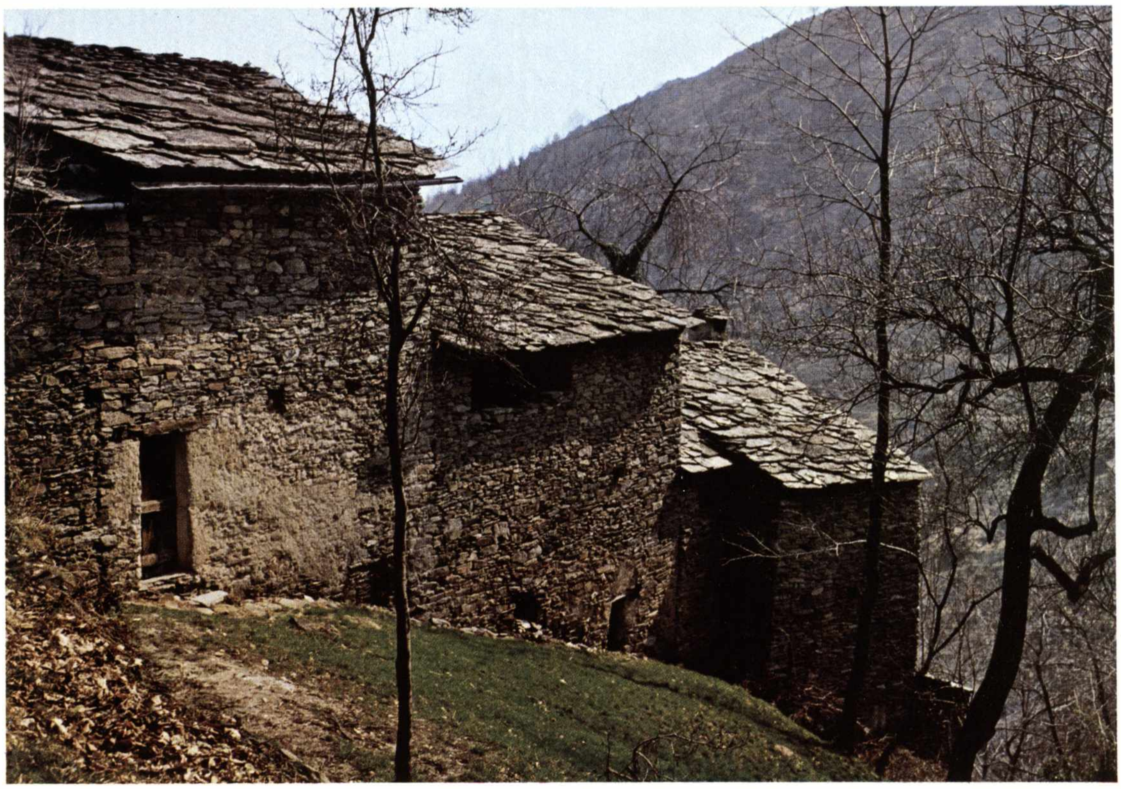
Lo studio che stiamo portando avanti interessa ha. 2.65.00 di territorio, dei quali a prato il 39%, a seminativo il 9%, a castagneto il 10%, a bosco il 30%, a pascolo il 5% ed incolto il 5%.

Dell'altro villaggio alpino, Stabbio, si conosce ancora meno dai documenti archivistici; ciò non toglie che non si siano ricavate ottime informazioni dell'analisi strutturale condotta avanti nella stessa ricerca C.N.R. con l'aiuto di altri due assistenti, Riccardo Nelva e Luigi Morra (VIII, 1; fig. 9 e VIII, 1; fig. 7), su un comprensorio di ha. 1.76.00 (di cui l'8% a seminativo, il 22% a prato, il 22% a prato arborato, il 15% a castagneto, il 30% a bosco d'alto fusto ed il 3% ad incolto). Risulta chiaramente che nel tessuto urbanistico medioevale, probabilmente impiantato da quel vicino cenobio dipendente da San Mauro di Pulcherada, s'innesta un tessuto barocco-neoclassicheggiante.

Gli uomini dei secoli XVIII e XIX sentirono l'esigenza estetica d'un rinnovamento dell'edilizia, il quale dove poteva svilupparsi su terreno vergine dava luogo ad edifici meno grigi e tristi realizzati con forme bianche vagamente palladiane (per intenderci con frontone triangolare e balconate lignee facenti ornamento frugale ma architettonicamente corretto); ed invece, dove non era possibile costruire ex novo si esplicava con epidermiche riplasmazioni di facciata (VIII, 1; figg. 10 e 11). Molto curiosa è quella facciatina appiccicata, per puro adeguamento al gusto e senza rimaneggiare l'interno, in testata alle case a schiera che costituivano uno dei due perimetri del ricetto medioevale alpino (VIII, 1; figg. 4 e 5 - VIII, 1; fig. 9).

Dovendo limitare la lunghezza di questo mio discorso sulle architetture minime e sugli oggetti urbanistici tanto poco vistosi da nascondersi nel paesaggio quasi fossero organiche germinazioni naturali, dirò ancora ch'è giunto il momento di afferrare l'argomento dell'arte montanara con energia critica e con diligenza caparbia. A tale scopo non sono inutili complementi le considerazioni che farò più avanti sul patrimonio poetico di cose concrete e di cose bislacche viste entro un certo filtro visuale non ricusante l'inedita mitologia proletaria del « vittun », come la si sogna visitando altri notevoli « hameaux », quali Arnas e Tornetti (VIII, 3). Nella valletta del Viana, presso Tornetti, vedemmo l'ironico camino del « Maître Fumeur » (I, 2; fig. 3).





VIII, 1; figg. 10 e 11.
Le case in pietra di Stabbio con le tipiche coperture in «lose» (VIII, 1; fig. 9).

Distribuzione territoriale di cappelle, oratorii e santuarietti, ossatura di capillare pratica religiosa controriformista.

VIII, 2

Dopo mezzo millennio di esistenza quasi tutte le cappellette facenti unità cellulare dei Benedettini erano ovviamente strutture fatiscenti. Il restauro o la sostituzione nei secoli XVII e XVIII non poteva avvenire che nei modi consueti all'età barocca, tuttavia rispettando la distribuzione territoriale di tali impianti con funzioni di cappellanie, di oratori e talora di santuarietti.

Poiché i modi esecutivi furono tipici ed incisero, sia pure in modesta misura, a rinfrescare il paesaggio arcaico ognora di sapore romanico (VII, 2) varrebbe la spesa impiantare uno studio sistematico del fenomeno, come fa Anna Maria Gatti Perer in Lombardia. Nella zona spagnola ed absburgica che da Milano va alle cime dei monti valtellinesi, ticinesi e grigioni, l'oratorio borromeo costituisce una delle più interessanti tipologie architettoniche in servizio dalla più capillare pratica religiosa controriformista che si potesse immaginare. Le «istituzioni borromee» furono dettagliatissime in proposito di distribuzione urbanistica, di distribuzione interna per la liturgia, di dimensionamenti spaziali e di impostazione artistica ornamentale.

Diffondevano le iniziative d'un clero attivissimo ed intelligente anche le solite maestranze edilizie del Comasco e del Luganese. Gli studiosi lombardi ne stanno studiando ben tremila; compulsando altrettante pratiche d'autorizzazione, emanate dai cardinali Carlo e Federico Borromeo e successori.

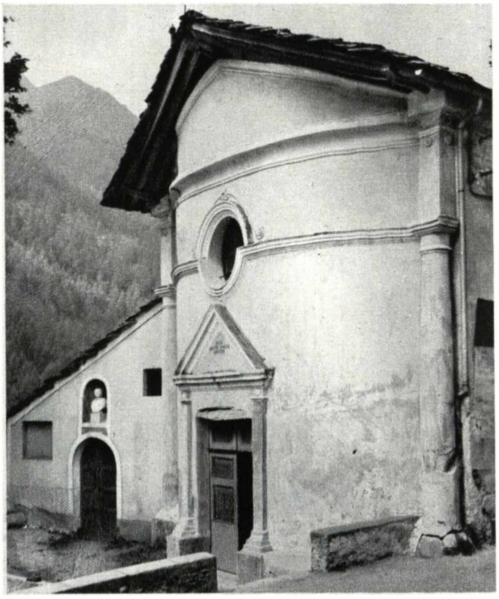
Avendo tali équipes di muratori e stuccatori libera entratura in Piemonte per la nota collaborazione agli architetti (IV, 3; IV, 4; IV, 5; V, 6; VI, 4), nelle valli di Lanzo constatiamo un'autentica saturazione di siffatta tipologia sacra.

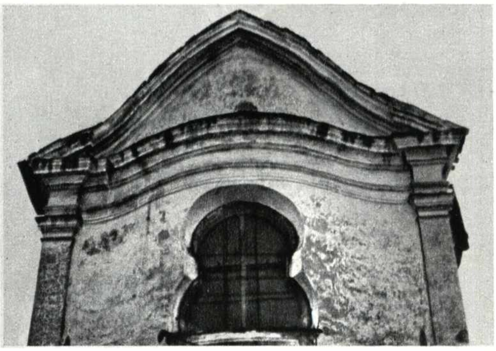
Per i sociologi della scuola staussiana o barthesiana sarebbe una bazza studiare strutturalmente il fenomeno di acculturazione intervenuto, incidendo con modi dialettali congeniali alla gente montanara tanto i pochi conati di lingua colta quanto l'altrettanto poco vistoso folclore spontaneo. Si otterrebbero dei risultati critico-storici migliori di quelli realizzati dal viaggiatore alpinista che scrisse il tipograficamente grazioso «Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino» (1913). Samuel Butler soddisfa tante curiosità romantiche e perviene financo ad ironie dissacratrici.

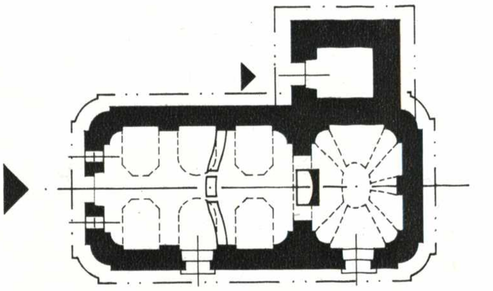
Una fine acquaforte di C. Gogin, con discutibile buon tatto, irride alla tradizione di ricordare con croci infisse nei muri i defunti sepolti nella terra ai fianchi degli oratori; terra florida d'erba e fiorellini sulla quale giocano i piccoli figli d'alpini: «Sicut vos estis nos fuimus, / Et sicut nos sumus vos estis»...

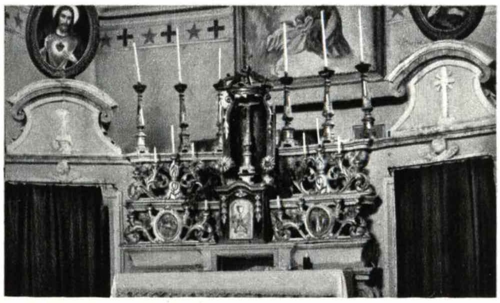
Circa diciassette anni fa polemizzando con eminenti prelati in tempo d'infatuazione del valore liturgico delle grandissime assemblee entro luoghi baricentrici del territorio anziché delle più capillari articolazioni dei luoghi di preghiera, additai il valore esemplare delle costellazioni di cappellette entro le lunghe valli di Lanzo, delle quali offro un campionario succoso in queste pagine. «Vedo in tutto ciò un simbolo importante sotto aspetto urbanistico; e forse molto attuale: non la cattedrale a cui va gran massa di fedeli in occasione di solennità rare, ma bensì il tempio spezzettato che va quasi a domicilio del fedele secondo l'insegnamento evangelico... perché l'aggregato urbano deve tornare ad essere, oltre che ricovero igienico, anche matrice spirituale. Scivolare nella penombra d'una cappella prossima all'abitazione per quietarvi l'animo turbato, è più facile che l'impegnativo attraversamento del paese o d'una intera valle per raggiungere la parrocchiale. È più simile, in disinvoltura, al genuflettersi su quel pezzo dell'antico arredamento artistico che si chiamava pregadio».

Breve è concettualmente il passaggio dal pregadio, o inginocchiatoio, all'oratorietto gestito dalla stessa unità sociale di vicinato, con i suoi bravi «priore e priora».


1


2


3

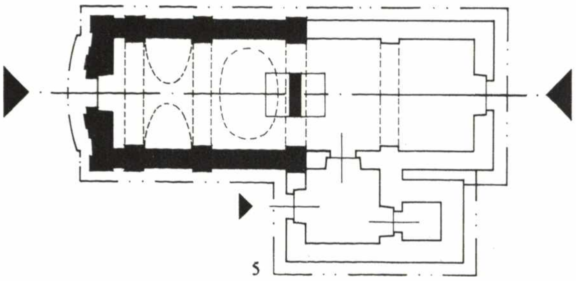

4

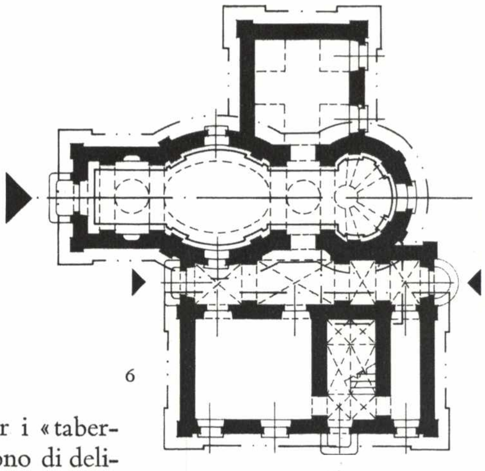
Ma non è solamente istruttivo, questo impianto spaziale urbanistico barocco, nella lettura del costume; bensì anche nei riflessi della attuale esigenza d'una articolata attrezzatura per il turismo. È un'articolazione secondaria del sistema territoriale che va organizzato sotto l'aspetto delle comunicazioni di traffico e dei luoghi intermedi di sosta entro i pure lunghissimi itinerari turistici; ma che va dotata d'una carica energetica culturale facendo oggetto di meditazioni critiche ed estetiche queste speciali infrastrutture del territorio.

VIII, 2; figg. 1 e 2.
La cappella esterna della Viarana a San Maurizio (VII, 2) e la Confraternita di Bonzo.

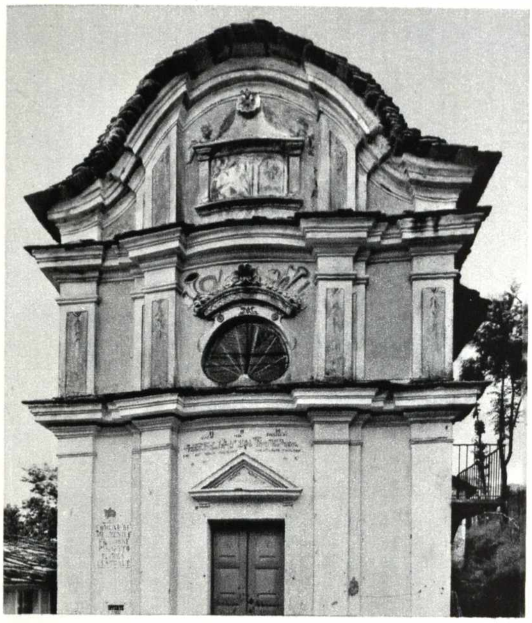
VIII, 2; figg. 3 e 4.
L'oratorietto di Saccona nella valle del Tesso sopra Coassolo, di gustosa struttura e dotata d'arredi rococò.

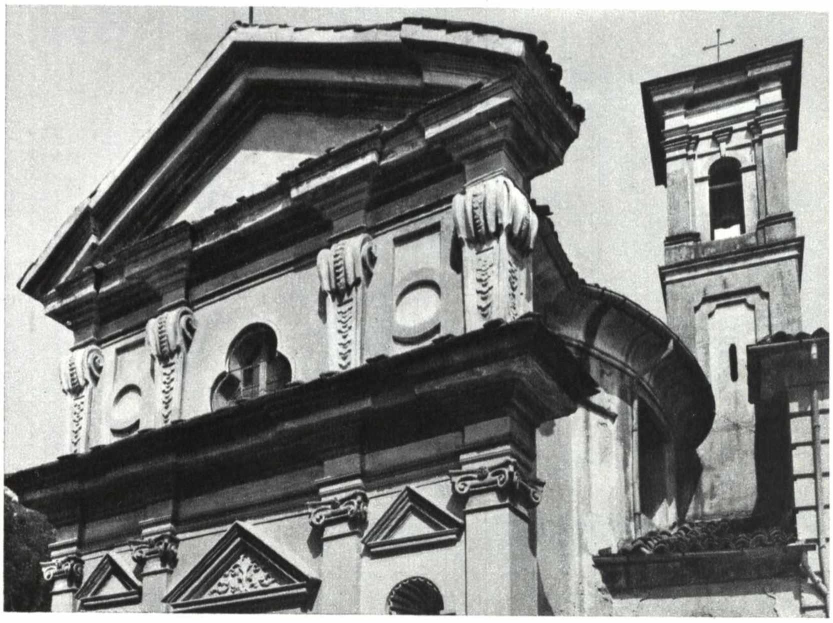
VIII, 2; figg. 5 e 6.
Planimetrie di rilievo degli oratorietti di Pugnetto e dei Santi Martiri (tra Lanzo e Balangero) (1706) (V, 3; VI, 2).


5


6

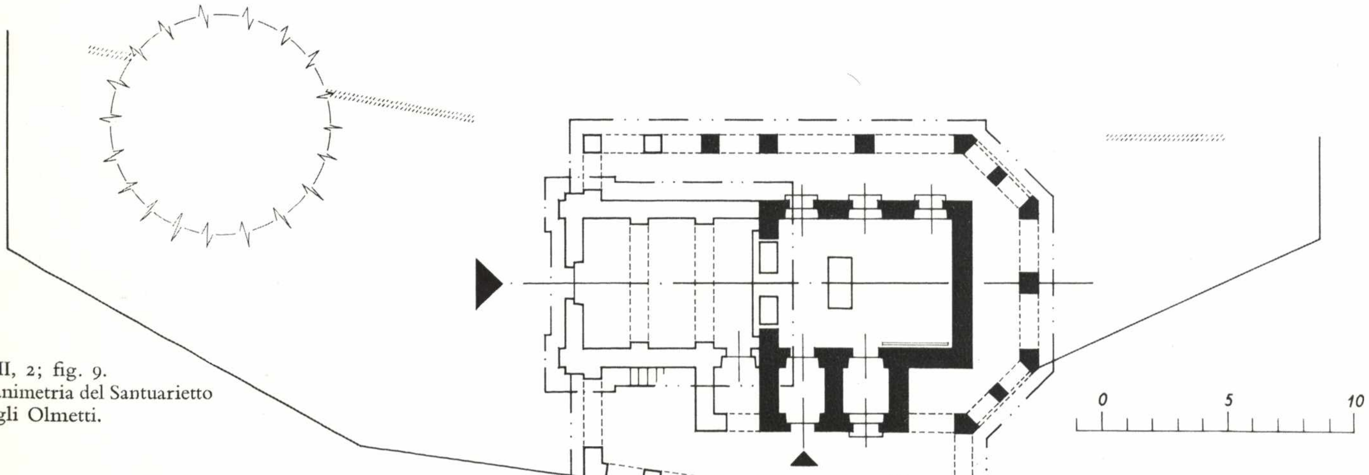
L'edificio minimo sacro (ed il discorso vale anche per i «tabernacoli» disseminati lungo le mulattiere, dei quali ve ne sono di deliziosamente inventivi) offre sempre l'occasione di contestare i giudizi scolastici sul valore degli stili non canonicamente decantati dall'aurea classicità presa assurdamente a modello. Serve all'indagine sui motivi per cui a noi continentali ed alpigiani piacciono siffatte forme spurie, questi che altri chiamano imbastardimenti dell'arte ufficiale con l'arte spontanea. A noi fanno venire... l'acquolina in bocca queste presunte aberrazioni di forme, collimanti con l'esistenziale «evento» puntualizzato nel tempo assumendo su di sé fenomenologie inedite ignorate dalle scansioni stagionali stilistiche perché retaggio quasi animale dell'umanità, così come le irregolari regolarità dei favi delle api sistemati nei vuoti delle rocce.


7

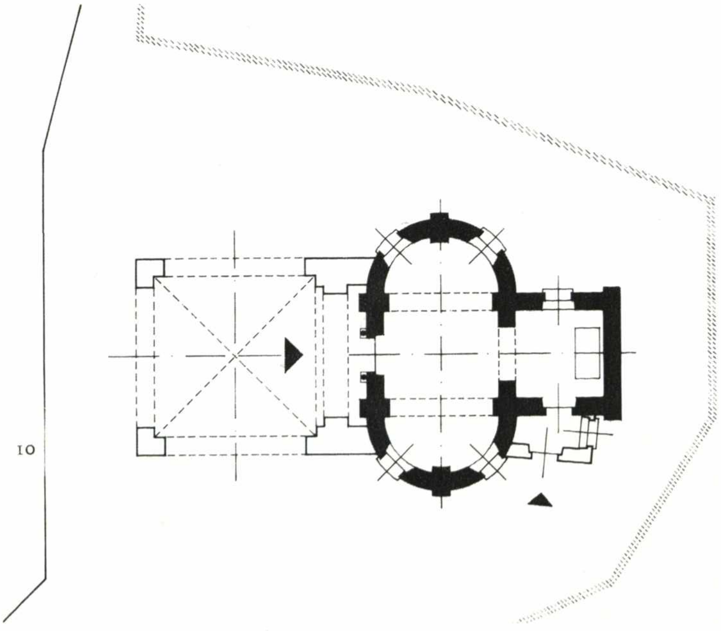

8

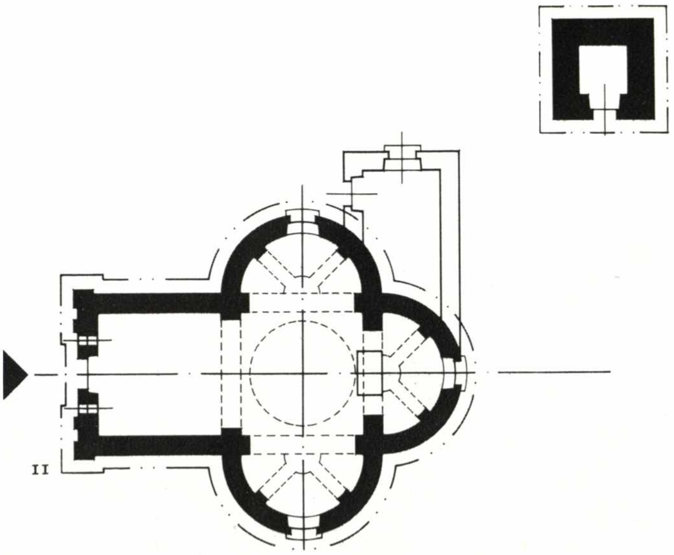
VIII, 2; figg. 7 e 8.
Le facciatine degli oratori di Pugnetto e dei Santi Martiri (VIII, 2; figg. 5 e 6).

Dalle cappelle vicinali e dagli oratorii ai santuarietti, il passo è breve. Tipologicamente parlando, si deve vedere una continuità tra l'edificio che accoglie la piccola assemblea domenicale tratta dai casolari e dalle baite dei dintorni ed il santuario che ospita anche gli invitati dal contado più lontano. Già lo misi in evidenza a proposito della Madonna di Loreto e del Sant'Ignazio nei pressi

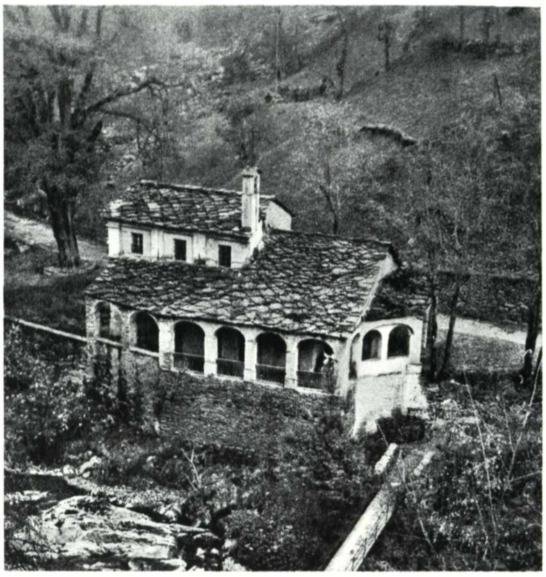


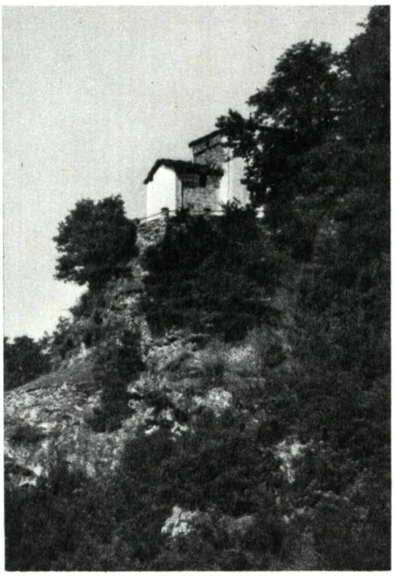
VIII, 2; fig. 9.
Planimetria del Santuarietto degli Olmetti.

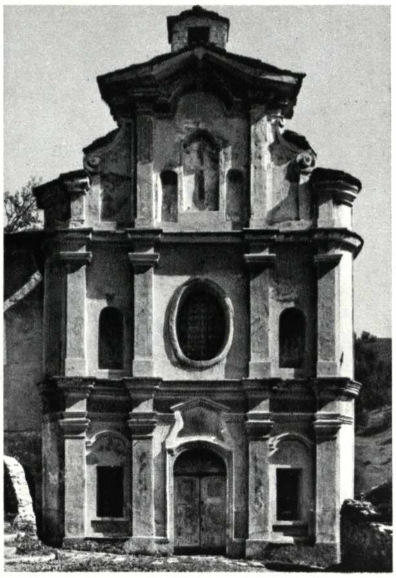

10


11

VIII, 2; figg. 10 e 11.
Oratorietti alpestri della Madonna del Trucco (VIII, 2; fig. 13) e di Rivotti (VIII, 2; fig. 16).

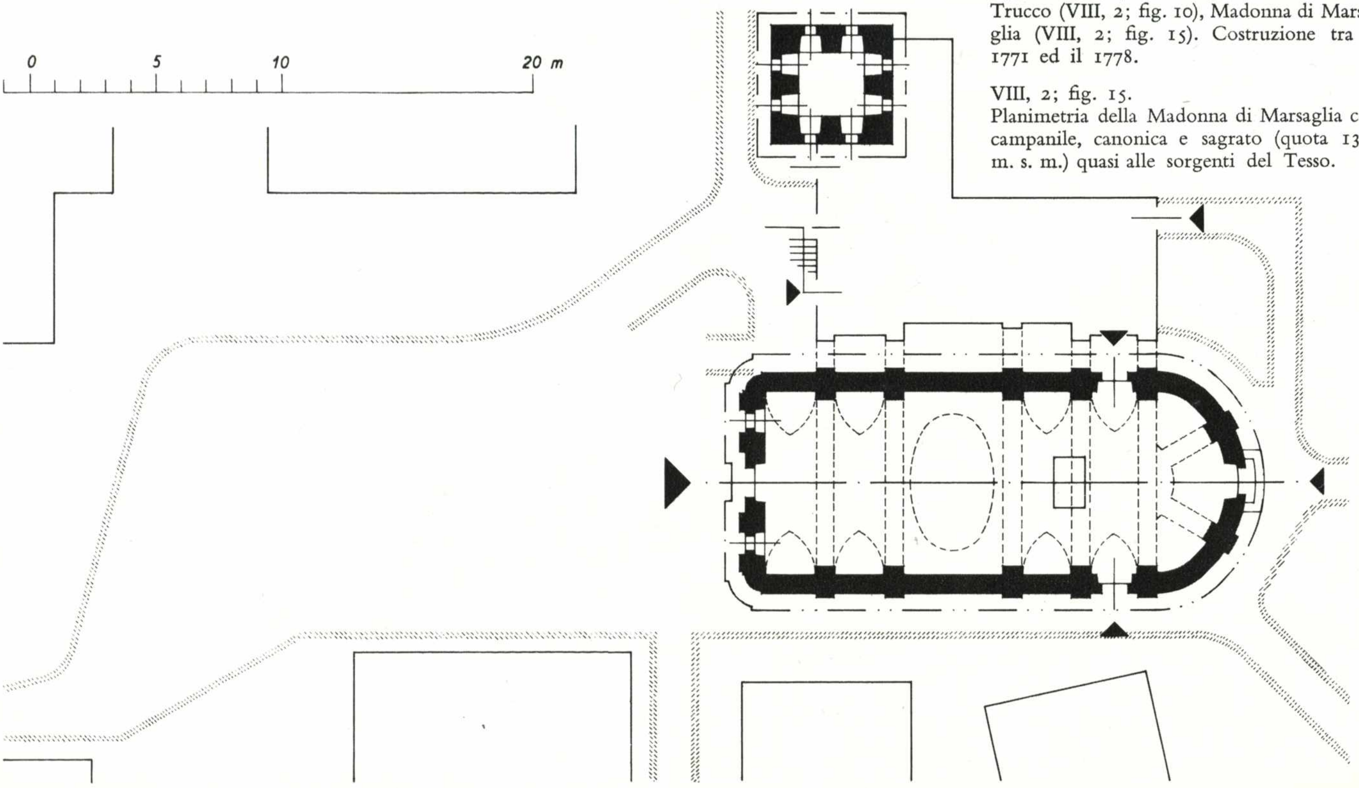

12


13


14

VIII, 2; figg. 12 ÷ 14.
Santuari e oratori nelle alte valli: Madonna degli Olmetti (VIII, 2; fig. 9), Madonna del Trucco (VIII, 2; fig. 10), Madonna di Marsaglia (VIII, 2; fig. 15). Costruzione tra il 1771 ed il 1778.

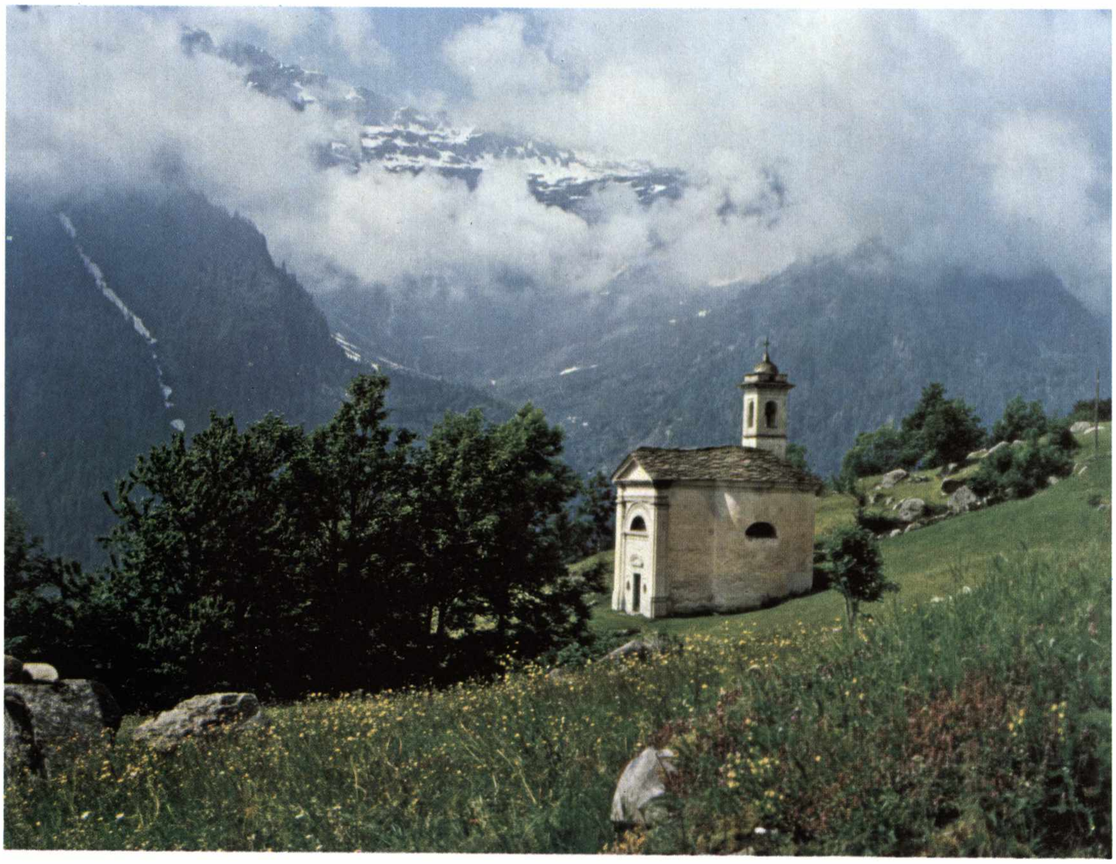
VIII, 2; fig. 15.
Planimetria della Madonna di Marsaglia con campanile, canonica e sagrato (quota 1350 m. s. m.) quasi alle sorgenti del Tesso.



15

di Lanzo. A quei due modelli distributivi s'avvicina la Madonna degli Olmetti (VIII, 2; figg. 9 e 12). descritta da Francesetti, da Cibrario senior e da Cibrario junior. Francesetti, a pag. 91, dice che dopo Lemie « Au bout de cinq à six minutes nous traversâmes un gros hameaux qui en dépend, ed qui s'appelle le " champ d'Usseil ", et à trois heures et un quart nous passames devant une chapelle qui s'appelle la " chapelle des petits ormeaux ", dont il est difficile de rien voir de plus pittoresque. Elle est situé à gauce du grand chemin, en montant, et au bord de la Stura, sur la quelle il y a ici, et derrière cette chapelle un pont en bois. Elle est entourée le tous côtés par un portique, et on l'à bâtie au milieu d'un bosquet d'ormeaux des quels elle tire son nom. Il y a certainement peu de jardin à l'anglaise ou il y ait une fabrique d'un genre si unique et si heureusement placée ».

Sarebbe sorta tra il 1710 ed il 1721, attorniando un pilone, sul quale era un antico quattrocentesco affresco, prima con la cappella e poi con il solito porticato. Il riparo con tetto non era di prammatica, come a Saccona nella valle del Tesso (VIII, 2; figg. 3 e 4); ma sempre con cura era studiato un arredo, che pure nella piccola mole ornasse in modo fastoso l'altare. Talvolta anche si ricavavano, accanto, locali per la sagrestia e per l'alloggio del cappellano, come ai Santi Martiri, santuarietto in miniatura costrutto da Gio. Battista Blancardi nel 1706 sulle macerie dell'oratorio benedettino citato nel 1315 tra Lanzo e Balangero (VIII. 2; figg. 6 e 8). Era la più vicina cellula a San Vittore (I, 5).



VIII, 2; fig. 16.
Madonna della Visitazione a Rivotti, alt. 1452 (VIII, 2; fig. 11), frazione di Pialpetta.

L'elemento architettonico delle volute castellamontiane permane, insieme a riminiscenze guariniane. Cosa non rara sino a Ottocento inoltrato, come a Pugnetto, sopra Pessinetto (VIII, 2; figg. 5 e 7). Ma gli elementi non vengono inseriti in una matura forma globale. È raro che spiritosamente si giochi rococò, come alla Viarana o a Bonzo (VIII, 2; fig. 1). Tranne che non si trasporti uno schema altrove risolto, come quella facciata del Santuario di Marsaglia (VIII, 2; figg. 14 e 15), la quale ricalca a 1300 m. sul mare (1771-1778) composizioni di facciate viste sui laghi di Como o di Lugano; per esempio il prospetto della chiesa di Santa Maria di Scaria, con il frontone triangolare sostituito da tettuccio «a cloche».

Il porticato s'aggiunge, purtroppo, il più delle volte a costruzione fatta per rimediare ad una insufficiente protezione; come alla Madonna del Trucco (VIII, 2; figg. 10 e 13), già additato da Cibrario junior sulla mulattiera che passa sul ponte di Forno di Lemie (II, 4 e VIII, 1; fig. 3).

Se un fiore a trifoglio spaziato candido come un giglio con naturalezza semplice si sposa alla prateria, verde sullo sfondo azzurro cobalto e lapislazzuli delle montagne innevate, allora la preghiera di gratitudine a Dio dell'onesto mandriano è il paesaggio stesso così integrato. Ciò accade a Rivotti (VIII, 2; figg. 11 e 16), frazione di Pialpetta, in vista del colle d'Attia (2070) e dei Monti Doubia (2463) e Bellagarda (2939 m. s. m.).

Mitologia proletaria, patrimonio poetico di cose concrete e di cose bislacche. VIII, 3

È felice circostanza che lungo la Stura, specialmente nel tratto montano, esistano delle antiche capillari articolazioni secondarie di spirituale evasione dalle cose materiali dell'esistenza umana, e cioè la funzionale distribuzione territoriale di cappelle oratorii e santuarietti cattolici (VIII, 2), le quali fanno uno splendido ricamo paesistico, alquanto leggero di tracciato perché ovviamente rarefatto.

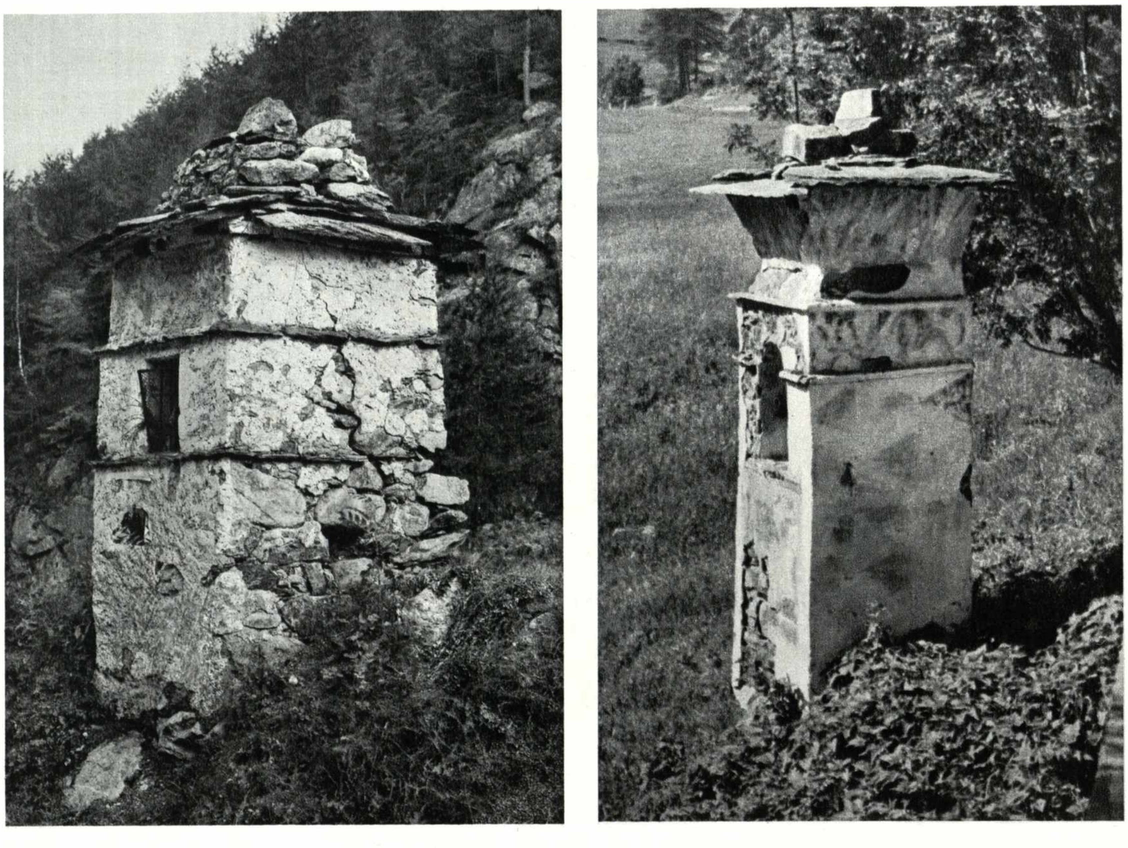
Tale lieve disegno, che orna gli insiemi pittoreschi del paesaggio arcaico con la vivacità della punteggiatura bianca barocca e neoclassica, va considerata nella sua compiutezza con l'integrazione preziosa della discreta concatenazione dei tabernacoli o pinnacoli votivi privati. Quasi ogni particella del catasto agrario comprende un piccolo monumento, una architettura minima. Sono oggetti nei quali si proiettano la cultura tecnico artigianale e l'animo dell'agricoltore, del mandriano e del boscaiolo; e ciò da epoche immemorabili perché da sempre sono esistite quelle piramidi cumoliformi in onore di deità, che in dialetto chiamansi « mongioie ». Sono reinvenzioni adattanti la grossa architettura alla dimensione ridottissima d'un impegno individuale; il quale a ben considerarlo è puranco gigantesca energia virile, perché le necessarie operazioni di concepimento hanno sottratto tempo al gramo lavoro per la sopravvivenza in ambiente di lavoro terribilmente duro.

La misura del lavoro immagazzinatosi in questi manufatti dei privati, « senza chiedere nulla al potere centrale » (allo Stato o alla Chiesa, come si fa oggi), è atto di pensiero che empie il cuore di commozione. Estrapolando l'operazione di computo per sapere cos'è costata la montagna al montanaro antico, cioè includendo le sottostrutture delle mulattiere e delle bealere, ma soprattutto i muri di sostegno dei gradoni formanti le pezze di prativo, ci si accorge che l'energia umana misurabile congetturalmente è immensa, tanto grande da avere la dimensione dell'infinito. Nessun estimo rurale d'esproprio potrà mai pagare tanta somma di sudore e di sacrifici talora mortali. Per quanto si paghino i terreni avverrà sempre una espropriazione a titolo gratuito.

Dico questa mia meditazione sociologico-giuridica di solitario camminatore lungo sentieri abbandonati, perché allo sguardo silente e sofferente del montanaro necessita il tributo d'una amorosa comprensione.

Quei mucchietti di sassi scaturiti dalla faticosa spietratura dei dossi delle montagne, i quali vi si sovrappongono in più strati a formare micro-tempietti di fede nella bontà cristiana, sono gocce spirituali, che nel loro fitto stillicidio riscattano le accumulazioni di risentimento e di ira contro i distratti, contro i dissacratori e soprattutto contro gli speculatori frettolosi (facenti parte del giro dei « rentiers » dall'anima spenta) che devastano indifferentemente ogni cosa in un paesaggio di plurimillenaria penosa costruzione.

Ne ricordo, di pinnacoli, d'ogni foggia. La varietà conformativa conferma un generalizzabile concetto che proprio nei segni minimi il linguaggio dialettale è più denso di autentico pathos.



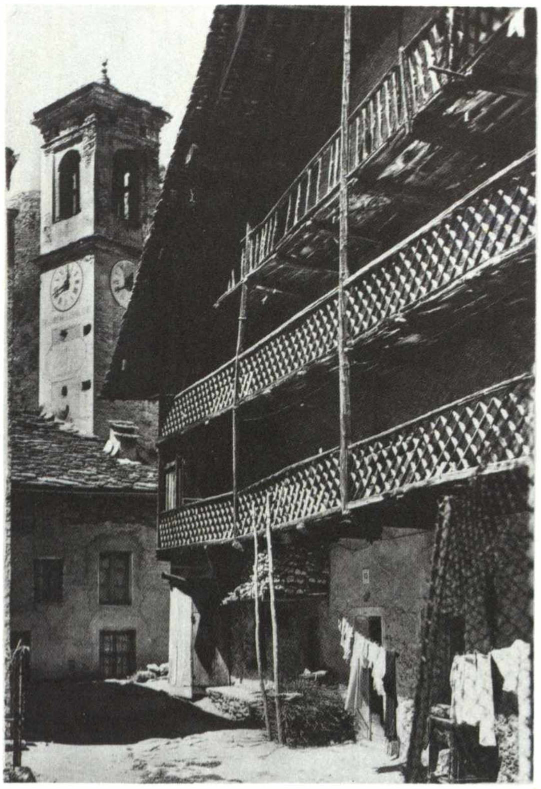
VIII, 3; figg. 1 e 2. Alcuni tipi di pinnacoli votivi alle più alte quote alpine.

Nella tavola a fronte:

VIII, 3; figg. 3 e 4. Architetture alpine ad Arnas a quota 1600 m. s. m.

3

4



VIII, 3; fig. 5.
Balconate lignee in una casa multipiana di Groscavallo.

A tre ordini (VIII, 3; fig. 1), come se tre piani sovrapposti formassero un unico piccolo volume, stilla di bellezza essenziale; a due ordini con un attico petaliforme (VIII, 3; fig. 2), quasi un calice per accendervi la fiamma della speranza in destini buoni.

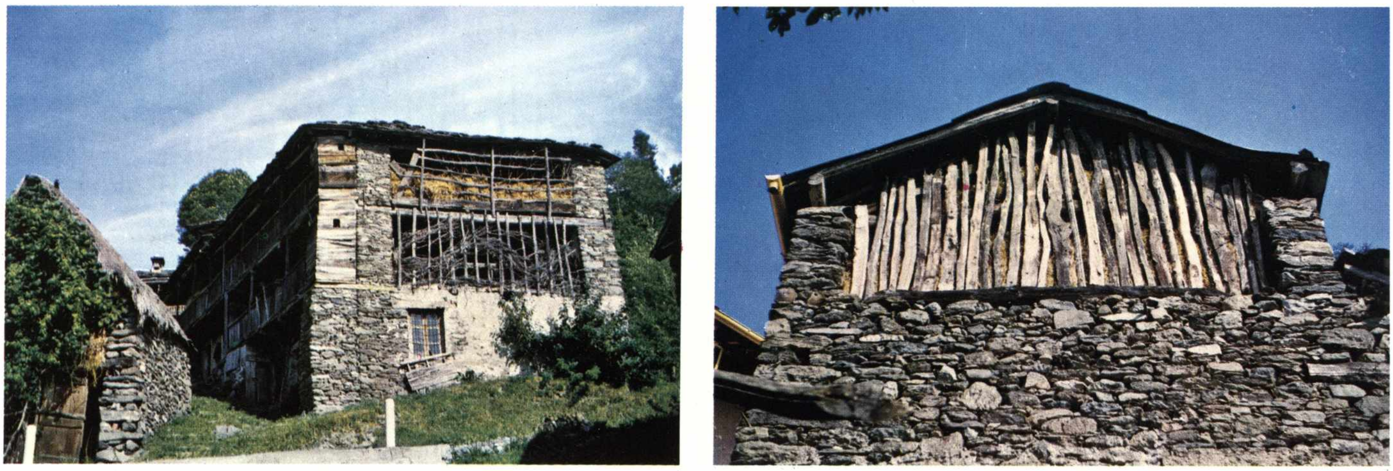
Bisognerebbe classificarli tali oggettini e studiarli criticamente; ma con animo aperto e sgombro dallo snobismo derisorio dei cittadini annoiati dal troppo dolce comodo consumistico. Gli elementi linguistici d'armamentario per siffatta catalogazione e valutazione sono infiniti (ed imprevisti per la cultura scolastica convenzionale). Sono fatti di cose concrete, elementari come si addice alla mitologia proletaria, ch'è un patrimonio poetico di cose tanto consuete da essere financo bislacche. Non solo di materiali da costruzione è fatta l'architettura, nella quale tutto anche ciò che è vegetale ed organico fa materia da sublimare nella poesia.

Può costituire commovente semplice cornice paesistica ad un piccolo ammasso di pietre neppure intonacate, ma ospitante in nicchia una piccola litografia sacra, l'aggregato delle « chiudende » delle « muande », degli « alp » e delle « baite », delle stalle, con relativi scolaticci « odorosi » di materia prosaica (VIII, 3; fig. 3), ma lassù preziosa come l'oro giacché fa il verde appetitoso ed aromatico dei pascoli.

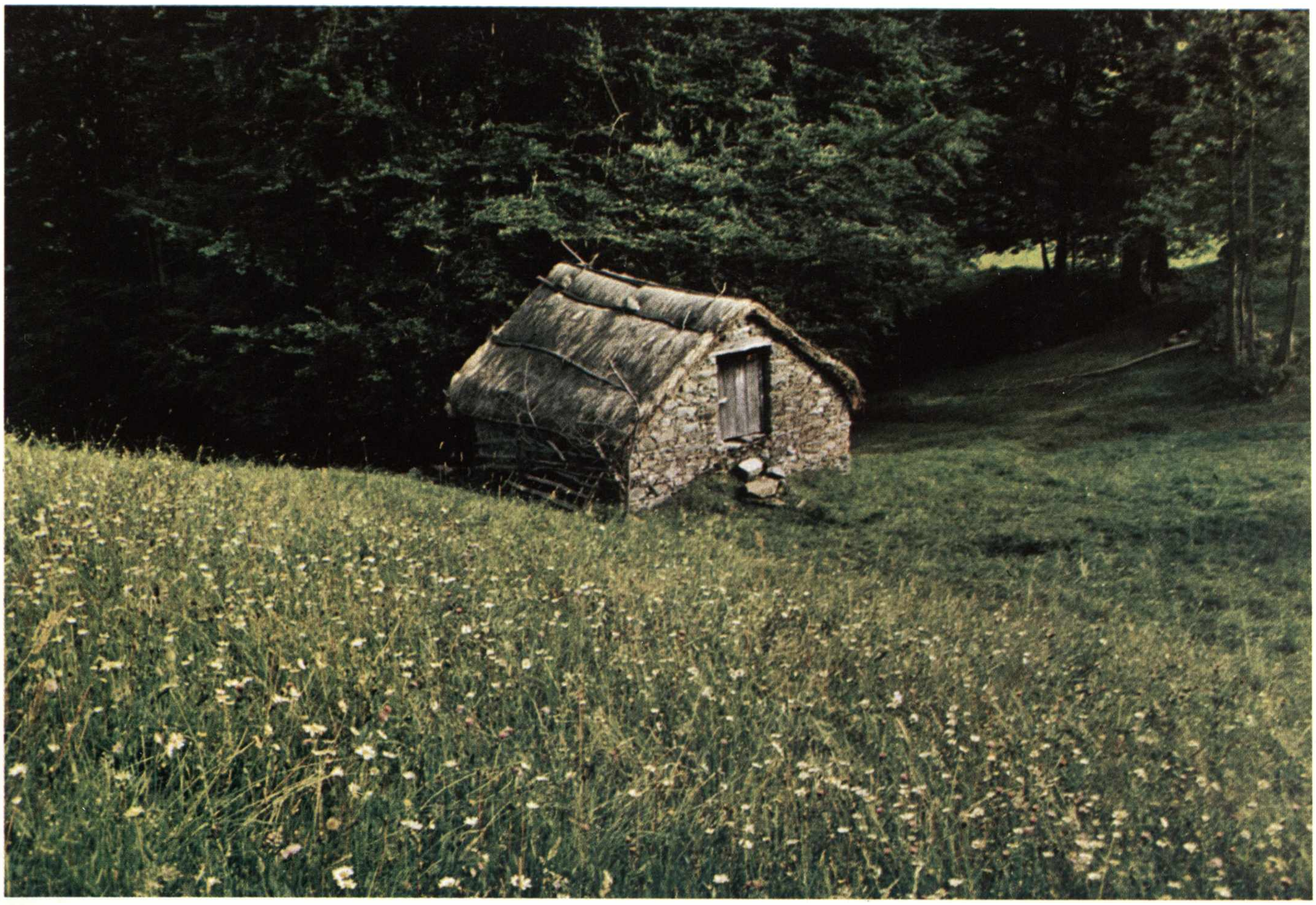
Rammenta per certo l'elementare gergo espresso in un « patois », ch'è comune a tutto l'arco alpino cozio e graio (I, 1; I, 2), ogni conoscente della montagna; chi abbia pernottato sotto i tetti di lose filtranti luna e stelle argentee, stando sommerso sino al collo nei fruscianti depositi di foglie secche di olmo o di quercia; chi si sia dissetato sorseggiando dalla tiepida ciotola di bianco latte appena munto; chi sia stato ad ascoltare dalla viva voce dei vecchi le « storie » del « dé forcú » o « msé bërgnif », oppure della « mascherpa », della « patërlera », dell'« oloch », del « cornajass » e del « camoss ». Più che faccende di diavoleria e mascherperia, sono cose bislacche, « baravantane » di bonaria didattica popolare.

Infatti ai piedi della Bessanese e della Ciamarella, al Piano della Mussa, troviamo un diavolo – come giustamente disse Maria Savi-Lopez nelle « Leggende delle Alpi » (1889) – non in aspetto di mostro spaventevole, bensì in forma di camoscio, con gli occhi resi fiammeggianti dopo che il cacciatore gli succhia il sangue ancora bollente. E così, anche, incontriamo altre chimere coreografiche che non sono mostri, ma rocce trasportate da fate, come la rupe detta « Balma di Vonzo », lungo la mulattiera che valica per Sparone, la quale non calzò nella forra tra Monte Basso e Lanzo e fu ricollocata sopra Chialamberto e Cantoira.

Rocce ed esseri leggendari s'associano come nei sogni delle lunghe notti, generatrici d'incubi. Canta Alfredo Nicola che « una veja, su sta ròca, / ven setesse tuti ij di: / fassa bel, ch'a pieuva o a fioca, / chila as treuva sempre lì »; tuttavia la paura si dissolve con poco sforzo: « ma la gent,



VIII, 3; figg. 6 e 7.
Tipiche architetture montane presso Tornetti.



VIII, 3; fig. 8.
« Sôlé » ossia fienile con tetto di paglia tra Tornetti e Cramoletti.

quandi ch'a passa / randa a s' leu così asardos, / bogia l'andi e a testa bassa / as fa ampressa 'l sègn dla cross ». Infatti non si sa mai se sia una fata od una strega, « s'a l'é faja o sa l'é stria ».

Dunque paure brevi e lampeggiamenti dionisiaci mobilitano una cultura speciale, proletaria, come dicevo all'inizio, la quale, appena si fa poesia, si sublima anche in architettura rusticana.

Un'architettura è quella montana che affonda le radici in una protogeologia produttiva. Infatti quelle leggende potrebbero essere l'immagine che rivela una sotterranea aspirazione a spiegare i fatti della conformazione di natura che appaiono strani e fuori della legge fisica.

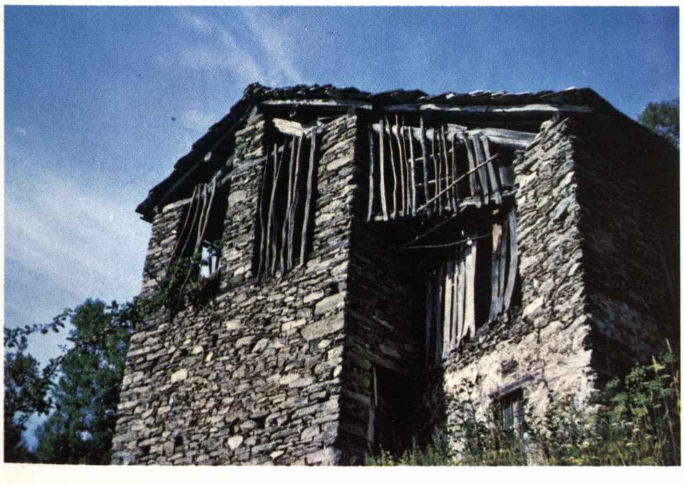
Simili leggende traggono dalla realtà i segreti della piacevolezza decantata dei siti coi quali si ha confidenza. Ciò non è lontano dalla tendenza dell'animo canavesano, come in Guido Gozzano, a sfumare dall'èra risorgimentale a quelle preistoriche e geologiche tra dinosauri e farfalle con sbocchi nella poetica metafisica caleidoscopicamente auto-introspettiva.

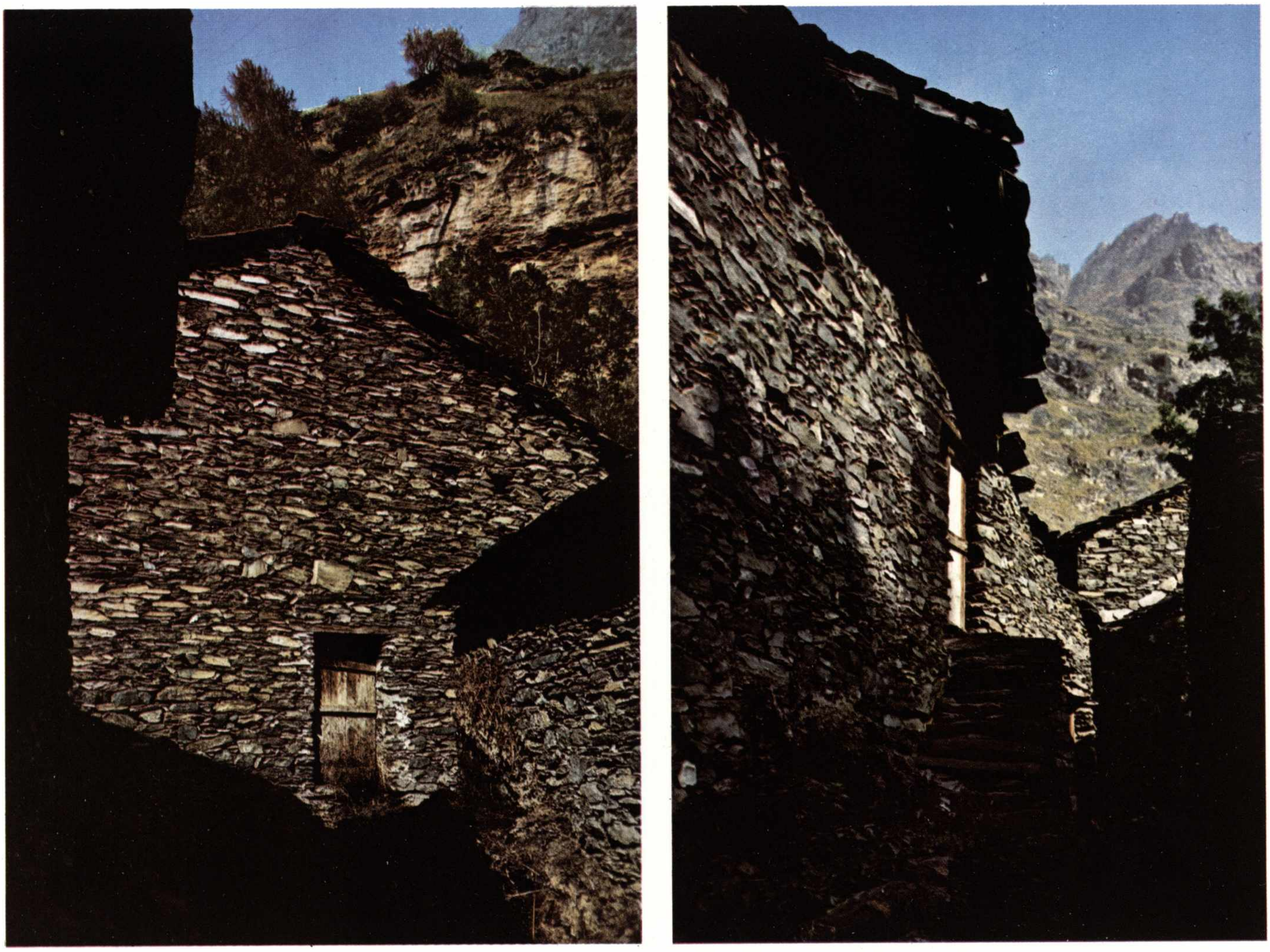
A volte l'incontro della simbiosi « montanaro e baita » ha fiochi echeggiamenti di quel connubio « vecchia e rupe » di cui s'è detto e ch'è meno peregrino di quanto possa apparire nella prima meditazione in proposito.

Il « viton » ha ancora l'animo di quei celti che collocavano sulle loro umili dimore oggetti, perché il ricovero fosse antropomorfo, anche se in assenza dell'abitatore: ricordo quello strano e buffo « Maître fumeur » che sarebbe stato fatto da un prete burlone del secolo scorso (I, 2). Non molto meno sconcertanti e drammatici sono gli incontri con i « solé » dal tetto di paglia (come i « taragn » della pianura vercellese e novarese) se si trovano intorno alla casa mattacchiona nella borgata dei Cramoletti (VIII, 3; figg. 6 e 8).

La paglia è un segno di linguaggio allorquando parla con tanta energia suscitatrice d'immagine architettonica. La « losa » è un segno meno estroso, ma più incisivo. La pietra scistosa, da spacco, è un elemento stilistico da ristudiare quando lo si colloca in quell'ambiente di severa parsimonia verbale. Il legno, se organizza cancelli e ringhiere reticolari fa massa plastica (VIII, 3; figg. 5 ÷ 9).

VIII, 3; fig. 9.
Isolata casa montanara tra Cramoletti e Tornetti.





VIII, 3; figg. 10 e 11. Case rustiche dell'età gotica ad Arnas, altit. 1600 m. s. m.

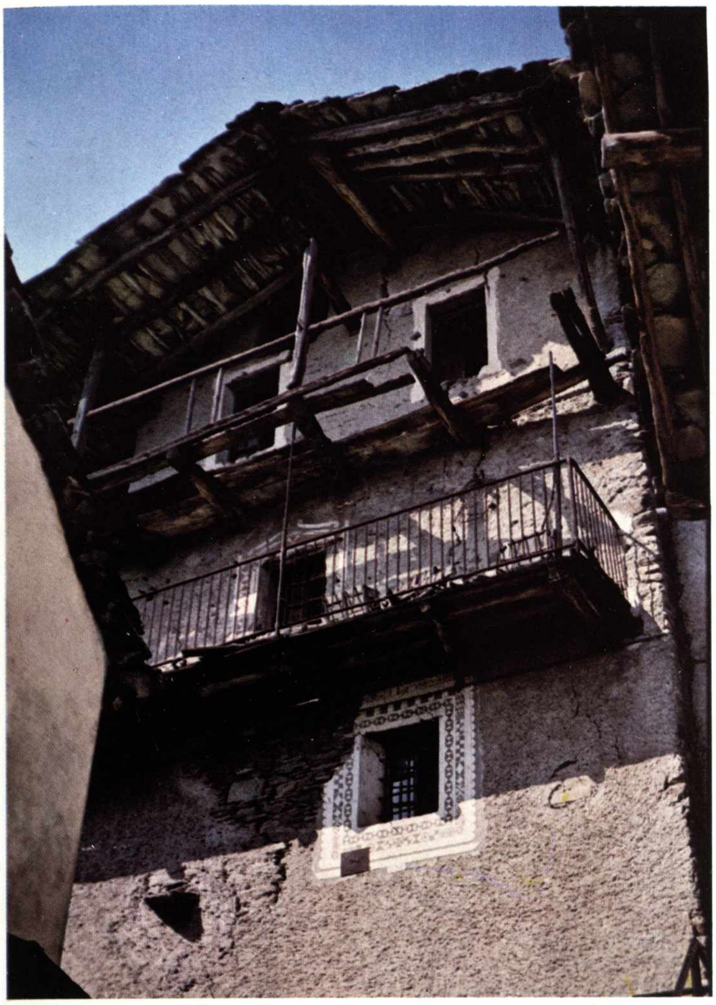
Certi fondali di viottoli tra le baite fungono da apparizioni emozionanti (VIII, 3; figg. 10 ÷ 12). L'occhio critico li pone immediatamente a confronto con i fondali di borghi medioevali le cui strade strette ed alte come spacchi nella roccia inquadrano la cattedrale, quasi fosse la «signora» del luogo.

Io ad Arnas, 1600 m. s. m., ho subito parlato di facciate gotiche davanti ad alcune baite (VIII, 3; figg. 10 e 11), senza che in queste muraglie comparisse alcun ornamento o decorazione archiacuta. E non sbagliavo. I documenti archivistici citano gli «Alpi» di Arnas nel 1288, quando Vioto Visconte di Baratonia, a nome suo e dei suoi uomini di Usseglio, riconosce al Monastero di San Giacomo di Stura le Alpi di Balmetta e di Arnas; e nel 1291, allorché Bertolero banditore del castello di Avigliana fa prendere atto di aver gridato per la terra che nessuno molesti il Monastero di San Giacomo di Stura nelle alpi di Pietrafica e di Arnas (I, 3; I, 6). Cioè Arnas costituisce il gotico dello spontaneo, come Forno di Lemie (VIII, 1); e come a Stabbio c'è romanico, gotico e neoclassico (VIII, 1).

Ho parlato di struttura greggia stilisticamente gotica, perché anche quell'architettura rurale spontanea, che si è usi a considerare prodotto folcloristico senza data, ma implicitamente a noi coevo, in realtà è, quale l'architettura urbana più glorificata ed insuperbita, anch'essa provvista d'una sua vicenda storica scandita in periodi stilistici, chiaramente identificabili se l'occhio si fa più attento e puntiglioso. La «pignoleria», di cui mi si accusa in ambienti svagati e dilettanteschi, è il più importante strumento critico che consente di capire ciò che non è stato ancora capito anche nel livello più sintetico e totale. La struttura estetica, è come tutte le strutture: non si può farne un riassunto che dopo averla descritta in ogni minimo particolare culturale pratico ed artistico.

Un edificio che sia «cattedrale, signora della strada», nell'accezione considerata, differisce di pochissimo nelle varie stagioni del gusto, ma di quanto basta per dire, che a Chiaves quel fondale che ho fotografato (VIII, 3; fig. 12) con scorcio simile a quello d'Arnas (VIII, 3; fig. 10), nonostante la pressoché eguale skyline (profilo disegnato del confine tra facciate e volta celeste) è di ben mezzo millennio successivo. Infatti nei grafiti ornamentali barocchi sta scritta la conferma, giacché la casa rimonterebbe al 1692.

L'architettura rustica alpina è oggetto di interesse nella nostra epoca critica. Lo è perché s'è riconosciuto necessario nell'esame del valore dell'opera, di qualsiasi livello essa sia, la rispondenza tra il prodotto caratterizzato dalla sua funzione ed i bisogni che determinano tale funzione.



VIII, 3; fig. 12.
Casa rustica con ornati a graffito del 1692 a Chiaves, frazione di Monastero, altit. 1080 m. s. m.

Sono i bisogni che caratterizzano principalmente il prodotto edile e plastico secondo varianti di pretesto espresse dalla diversità dei bisogni.

È stato financo asserito che se in un determinato ambiente non esiste un reale bisogno, la progettazione di una tale costruzione non potrà che essere un falso rispetto alla situazione ecologica ed urbanistica.

La ipocrisia estetica risulterà palese, ad una indagine critica strutturale, anche se il prodotto artistico falso sarà ricoperto da una apparente credibilità ricorrendo a strutture strappate ad altre architetture e riportate sul nostro prodotto come un manto da parata decorativa. Ciò perché non è corretta la realtà stilistica che non affonda radici nel rapporto tra il bisogno ed il prodotto direttamente con i suoi elementi morfologici. Il rapporto tra il bisogno e l'oggetto architettonico nel suo insieme è risposta ad una esigenza di funzione in ambito ecologico e urbanistico.

È stato pure detto che esiste complementarmente un rapporto negativo tra un bisogno assente ed una conformazione edilizia che non può realizzarsi che attuando una copertura del vuoto di bisogno, chiamando in causa morfologie piacevolmente gradite, le quali tuttavia restano allo stadio di forma priva di contenuto.

Drasticamente, in maniera vividissima ciò accade nell'architettura montana dove la finalità architettonica è la imperativa motivazione che conferisce un senso all'operazione formativa ed operativa stessa.

La stalla dev'essere stalla. Il fienile dev'essere fienile. La casa dev'essere casa. Il laboratorio aziendale ed artigianale deve rispondere alla propria funzione e non ad altro. Ed, infine, anche la cappella devozionale dev'essere chiesa nell'accezione corretta e sincera, come gli altri fabbricati-utensili.

Ma anche tutto il vicinato ecologico è coinvolgibile nel giudizio estetico, perché non vi è casa che non sia elemento urbanistico, come non esiste urbanistica fatta senza le case e le infrastrutture manufatte e le strutture della natura.

L'influenza delle condizioni atmosferiche sulla vegetazione, specialmente sui cereali, i quali dànno o non dànno da mangiare agli abitanti della zona. Esiste una interdipendenza tra demografia e mezzi di sussistenza, e tra ambiente e arte.

Non si debbono temere le raccolte d'informazioni anche le più paradossali. Invero, in una valle, tutta riserbata al castagno, sicché come un tempo nelle valli nostre uno scoiattolo, saltando di fronda in fronda, possa percorrere chilometri senza mai toccare terra, l'architettura dipende anche dall'esistenza dello scoiattolo. La cultura agraria d'un gruppo umano determina i limiti geografici del gusto architettonico, entro i quali tuttavia speciali motivazioni psicologiche e stimoli biologici possono trasmettersi caratteri più o meno ancestrali.

Mi piace ripetere, specialmente davanti alle case montane che ostentano balconi e pareti in legno, ricordare che l'inserto del legname è fattore estetico determinato dalla constatazione di quella splendida simbiosi che si stabilì tra l'uomo ed il castagno. L'uomo introdusse sui monti il castagneto; scomparendo l'uomo scomparirà quella coltivazione; e l'architettura montana dovrà venire ripensata formalmente.

Rilancio vocazionale tra spopolamento montano e conurbazione metropolitana: progetti di strade, ponti, ospedali e municipi di Carlo Mosca. VIII, 4

Anche per la zona lanzese e bassocanavesana accade che la civiltà antica e la civiltà attuale sono fortemente differenziate. S'avvera cioè che esista una visibile distanza tra i modi di vivere e d'esprimersi di ieri e di oggi; tanto che i ragazzini sanno ripetere che esiste una apparente maggiore lontananza tra De Gaulle e Napoleone, che non tra Napoleone e Giulio Cesare.

Dell'abissale distacco sono responsabili in massima parte le trasformazioni strutturali della tecnica e della economia seguite all'enciclopedismo settecentesco ed alla rivoluzione industriale. Per tali mutazioni, anche formalmente, i manufatti introducono segni nuovi nei paesaggi e caratteristiche variate nei costumi.

Lo storico potrebbe seguire l'evoluzione di parecchie tipologie architettoniche (un tempo si chiamavano architetti stradali ed architetti idraulici gli ingegneri). Per l'esigenza d'esemplificazione antologica, tuttavia, può venire seguito l'esistenziale svolgimento della progettazione delle strade, dei ponti, delle opere pubbliche per la sanità, per l'istruzione e per l'amministrazione.

Lo stile di tale progettazione è significativo: i piemontesi nella fine Settecento e nell'Ottocento guardavano ormai più a Parigi che a Roma ed a Vienna. Era uno stile scaturente da una grandiosa esperimentazione durante le gigantesche esplosioni imperialistiche di Luigi XVI e dei due Bonaparte. Detenevano il controllo delle forme, non tanto il neoclassicismo delle scuole di Beaux Arts, quanto invece la progettistica delle scuole politecniche, specialmente quella «des Ponts e des Chaussées», nella quale si distinse da autentico maestro Paul Sejourné ormai considerato un classico del ponte in pietra.

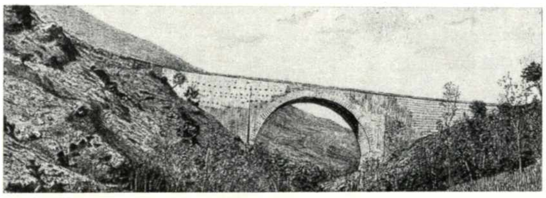
La rete delle comunicazioni rotabili, che sovverte e cancella l'arcaico tracciato reticolare delle mulattiere (IV, 4) ed anche delle poche carrarecce dell'urbanistica barocca (V, 1), ha una paternità illustre locale, sebbene ispirata alla civiltà europea di stampo francese, Carlo Mosca.

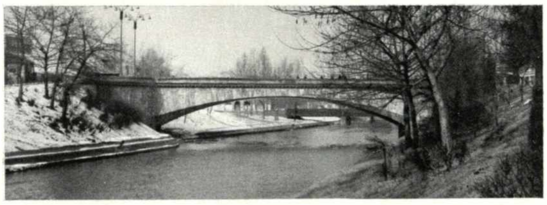
Qualche lapide murata su opere sue nelle valli di Lanzo lo ricorda con ammirazione e gratitudine: «Carolo Mosca Equite Senat. Architecto».

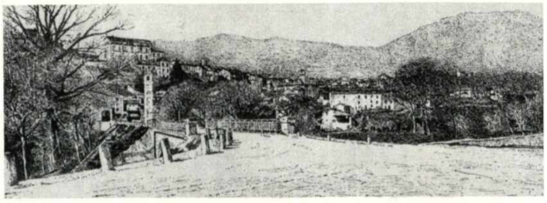
Egli fu studente a Parigi sedicenne nel 1808 presso insigni maestri fisico-matematici e successivamente fu anche tenente del genio militare napoleonico. Ma poi divenne ingegnere idraulico e civile in Piemonte; nel genio civile a cominciare dal '16 sino alla morte nel '67; ed essendo ministri Paleocapa e Menabrea, fu anche nel Senato Subalpino, membro ascoltato di quella prima costituente del risorgimento italiano. L'opera sua d'ingegneria più famosa è il «ponte Mosca», sulla Dora (accanto al quale Luigi Bollati eresse nel '68 la stazione terminale [A, 1; fig. 2] della ferrovia per Lanzo), gettato sopra le mobili anse della Dora per il più sicuro accesso alle riviere della Stura, del Malone e dell'Orco.

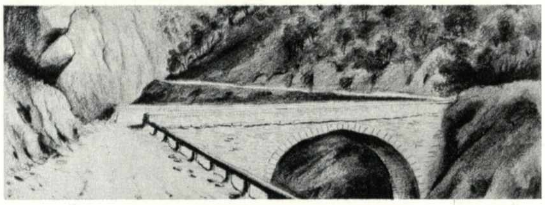
Quel ponte in pietra, del '30, viene considerato dai più esigenti esponenti dell'odierno gusto del «design» quale una forma moderna, tanto purificata ed essenziale da essere citata universalmente tra i capolavori assoluti, e cioè classici (VIII. 4; fig. 2).

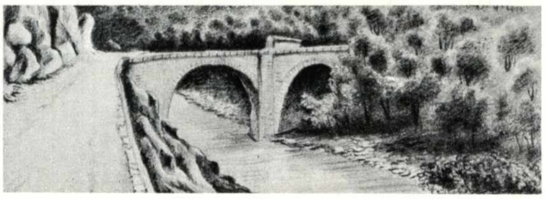
Infatti l'animo progettistico è quello che costruisce l'immagine dal di dentro, cartesianamente organizzando dalla base i problemi da risolvere in lucido ordine e formulazione, non mai lasciandosi pilotare dall'imitazione dei modelli preesistenti ai problemi stessi. Il modello è la stessa opera nel momento in cui viene posta in ideazione autoformativa.

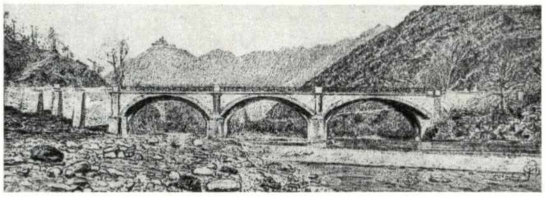

1

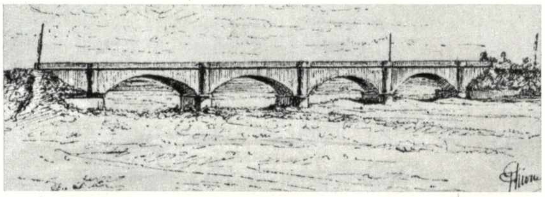

2


3


4


5


6

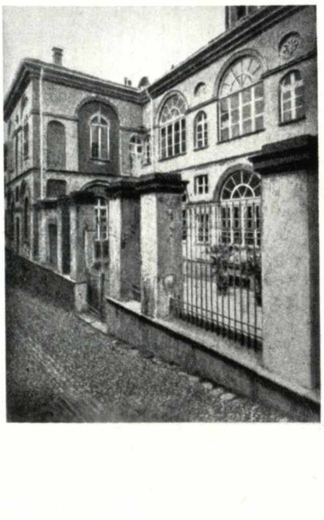

7

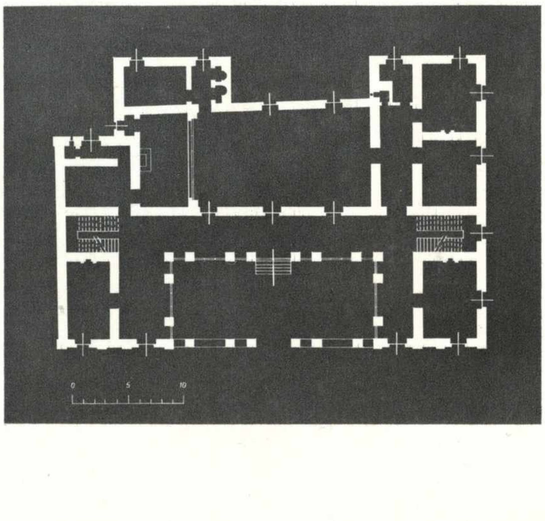
VIII, 4; figg. 1 ÷ 7.
Ponti moderni nella zona della Stura: 1, sul Fondaglia presso Corio, 1777; 2, sulla Dora presso Torino, 1830; 3, sul Tesso a Lanzo, 1836; 4, sulla Stura di Viù, 1838; 5, sulla Stura di Viù dopo Germagnano, 1838; 6, sulla Stura a Germagnano, 1791-1874; 7, sulla Stura a Venaria, 1852-1853.

VIII, 4, figg. 8 e 9.
8, l'ospedale Mauriziano a Lanzo, 1852, prog. Carlo Mosca; 9, planimetria dei due piani tipici dell'ospedale Mauriziano nell'impianto originario di Carlo Mosca.

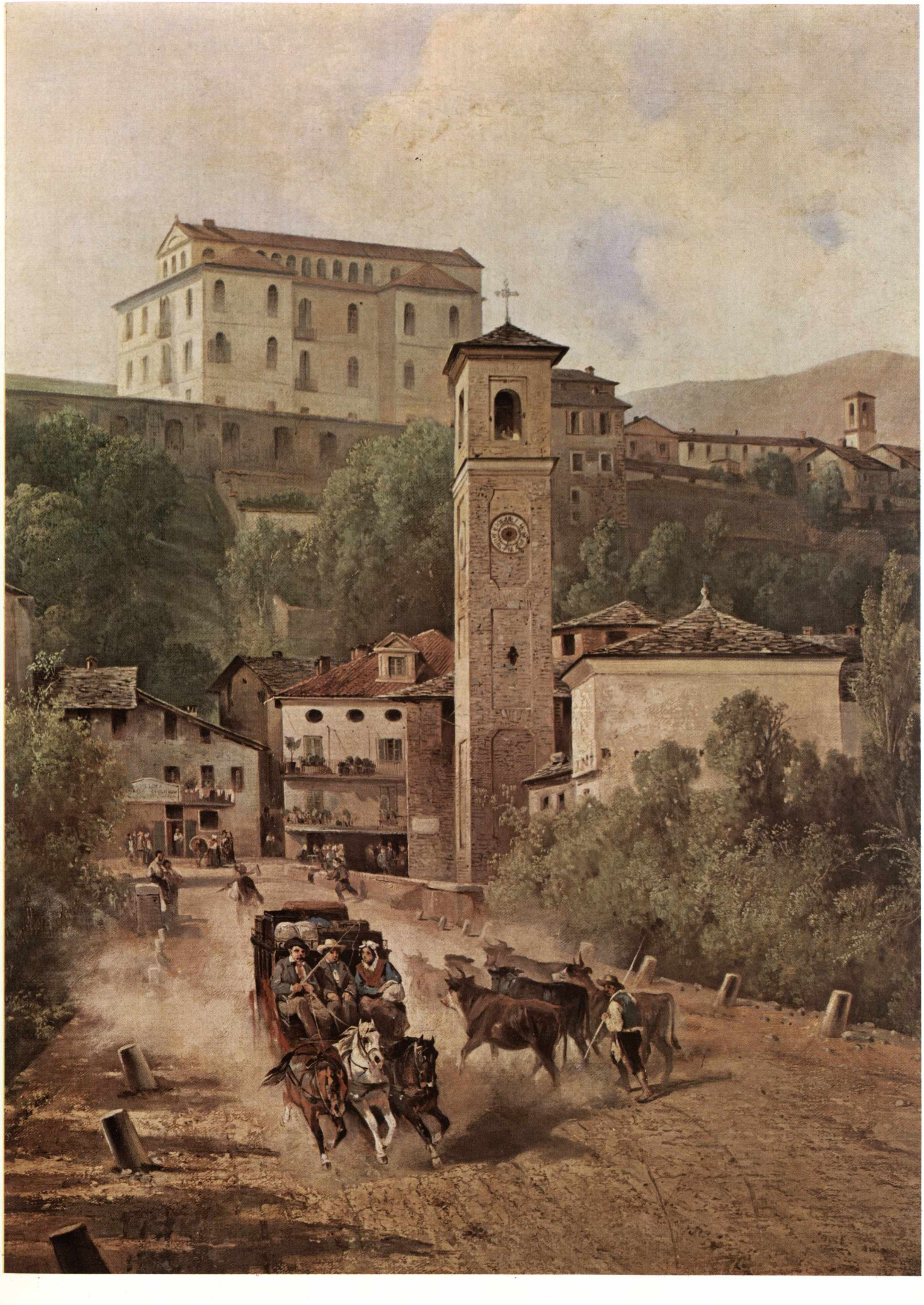
Nella tavola a fronte:

VIII, 4; fig. 10.
Felice Cerruti Bauduc «Veduta di Lanzo», 1857.


8



9



Ciò è riscontrabile tanto sul piano della progettazione infrastrutturale del territorio urbanistico quanto a livello architettonico.

Nel primo caso è gloria di Carlo Mosca l'aggressione delle nostre valli con le linee vivide e regolari delle strade rotabili e con i volumi altrettanto vividi e precisanti dei ponti in pietra. Alcuni di tali manufatti furono realizzati con prestito gratuito (e talora anche a fondo perduto) del denaro necessario, da parte di eroici privati cittadini. quale fu quel marchese Tancredi Falletti di Barolo, ch'è ricordato nella chiesa di Santa Giulia insieme alla caritativa consorte ed al quale s'intitolarono per riconoscenza alcuni ponti sulla Stura.

Oramai la gente era matura per comprendere tutta «l'utilité et l'importance des voyages et des courses dans son propre pays», come voleva il titolo d'uno scritto del 1790 di A. B. Nicolis di Robilant.

La sequenza cronologica delle realizzazioni ingegneresche è estraibile dalle diligenti elencazioni dei fratelli Milone, catalogazioni che ci piacerebbe vedere proseguita sino ai nostri giorni con i continui incrementi della amministrazione provinciale. Comunque in rapida corsa possono ricordarsi le principali date: 1759, tracciato voluto da Carlo Emanuele III, realizzato parzialmente sino a Corio col ponte sul rio Fandaglia nel '74 e fino a Germagnano nel '91 col primitivo ponte a tre archi; 1836, strada provinciale allargata sino a Lanzo, con ponte di Mosca a Santa Croce; 1851-57, sino a Ceres con ponte a Traves; 1838, sino a Viù; 1881-96, sino a Usseglio e Margone; 1875-78, tra Ceres e Forno Alpi Graie; 1871-87, tra Ceres e Balme (VIII, 4; figg. 1 ÷ 7).

La seconda attività progettuale di Carlo Mosca lungo la Stura, cioè l'ingegneria rivolta all'edilizia ospedaliera e pubblico-amministrativa, è principalmente testimoniata dall'imponente immobile dell'Ordine Mauriziano in Lanzo e dal Municipio di Caselle.

L'ospedale è forse il più interessante per la razionalità distributiva e funzionale tipica di quel momento storico. Lo caratterizza tipologicamente (Mosca lo ripeté per Luserna ed altrove tale e quale come uno standard sanitario normalizzato) una galleria esposta sud-ponente che collega le due ali d'una pianta ad U, che si ripete per due piani, uno destinato alle donne ed uno agli uomini.

La volumetria d'insieme è nuova invenzione: il dettaglio ornamentale è ridotto all'essenziale in un vigilatissimo gusto neoclassico, tanto all'esterno quanto all'interno, ove si fa notare la cappella a due piani da essere utilizzata dalle due sovrapposte camerate di degenza (VIII, 4; fig. 8), secondo uno schema che fu caro all'architettura ospedaliera di Bernardo Vittone.

Il ponte e l'ospedale di Carlo Mosca (VIII, 4; fig. 9) si facevano notare nel paesaggio, l'uno già percorso da corriere a cavalli e l'altro coronante il monte Buriasco, in segni pubblicitari della modernità avanzante ed aggressiva. Felice Cerruti Bauduc, pittore e patriota risorgimentale, ci ricorda nel '57 gli avvenimenti tecnico-sociali (VII, 4; fig. 10) nei modi di Orazio Vernet, che gli fu maestro a Parigi.

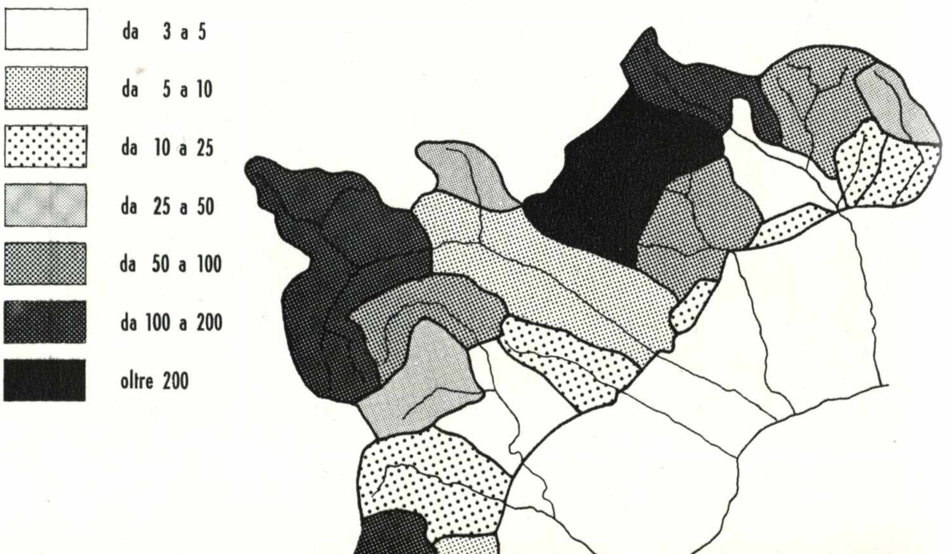
Fascino dell'inesplorato, miraggio ai margini delle grandi polemiche d'arte. VIII, 5

Il passaggio dalla dinamica territoriale antica a quella attuale, che s'è visto stimolato dalla imponente rete dei servizi di trasporto e civici (VIII, 4) avanzante dal Po allo spartiacque Rocciamelone-Levanne, rimescola negli ultimi cent'anni gli assetti tradizionali con una duplice fisionomia, tecnica e spirituale. Il monte veniva al piano con il suo spopolamento, la pianura andava su nell'alpe con la conurbazione metropolitana di Torino (conurbazione che ha due aspetti, quello stagionale di villeggiatura e quello continuo residenza-lavoro).

Al livello tecnico demografico s'assistette al pauroso spopolamento di luoghi alpini i quali, confrontati con altri più attrezzati di conforts, offrivano solo più disagio e nessun vantaggio agli stabili abitatori; ma, per contro, si constatò un interesse di curiosità e di intraprese nuove con un flusso dal basso verso l'alto che sarebbe interessante materia di studio per il cultore del costume e del processo di civilizzazione nel quale siamo inseriti (VIII, 5; fig. 1). La pendolarità monte-città determina consolidazioni dei costumi e dei patrimoni più varii in un'area che interessa tutto il quadrumagno taurinense augusteo (I, 1; fig. 6).

Qui tuttavia ci si può limitare alla considerazione dei soli riflessi nella sfera della figuratività.

La curiosità culturale è stata e continua ad essere una grande molla per la carica di spiritualità che abbisogna all'arte. Indiscutibilmente l'attenzione di forestieri, autori di celebri guide turistiche (come



VIII, 5; fig. 1.
Localizzazione statistica delle sedi di villeggiatura nell'estate 1950 sul Piemonte occidentale. Nelle valli della Stura si hanno elevatissimi tassi di densità di residenza stagionale estiva, come rileva Blanchard (facendo tuttavia rilevare ch'è cambiata la qualità dei villeggianti, che un secolo prima erano costituiti da «personnes de premières classes de la societé de Turin») (Francesetti).

quella già citata dell'inglese Samuel Butler) indirizzava il gusto romantico a rivedere i concetti che il neoclassicismo goethiano aveva della montagna, « pattumiera » di orride forme spigolose da evitare di guardare, abbassando le tendine delle corriere di valico transalpino.

Superate le idiosincrasie estetiche dell'armonia d'uno stampo classicistico ad ogni costo, il paesaggio alpino divenne la riconquista di riposate bellezze fruite da altre generazioni nell'età di mezzo e con piena soddisfazione (I, 5). Vien fatto di riassaporare la verità psicologica contenuta nei ritorni del gusto vichianamente ciclico, facendoci guidare rabdomanticamente dalla semplicità della poesia gozzaniana ne « I colloqui ». Si ha profitto a riandare nelle soffitte e sottotetti delle vecchie dimore: « bellezza riposata dei solai dove il rifiuto secolare dorme ».

L'avventura del risveglio di modelli disusati fu particolarmente vivace in un cenacolo artistico canavesano che amava esplorare con tavolozza e cavalletto portatile le valli dell'Orco, della Chiusella e della Stura. Il gruppo d'arte aveva la sua centrale a Rivara e fu accuratamente studiato da Marziano Bernardi, come riverberazione da noi della nuova poetica impressionistica.

Non tanto interessava la descrizione disegnativa, quanto l'appalesarsi d'una impressione coloristica, momentanea e quasi brivido sempre nuovo e sempre rinnovato della luce delle infinite cose che sono nella scena di natura.

Fu animatore principale della « scuola di Rivara » il pittore Carlo Pittara, indaffarato a raccogliere le ultime propaggini della tradizione cignaroliana e degli altri paesaggisti dell'ambito pedemontano (VII, 2). È divulgatissima la serie dei suoi « pascoli », popolati da armenti e greggi, riecheggianti le « vacche » di Potter care a Fromentin, tanto tipici da far sì che ogni alpinista riviva emozioni entusiasmanti della propria personale esperienza interpretativa della bellezza montanara (VIII, 5; fig. 2), che Mallé ha giustamente messo in relazione allo svizzero Humbert.

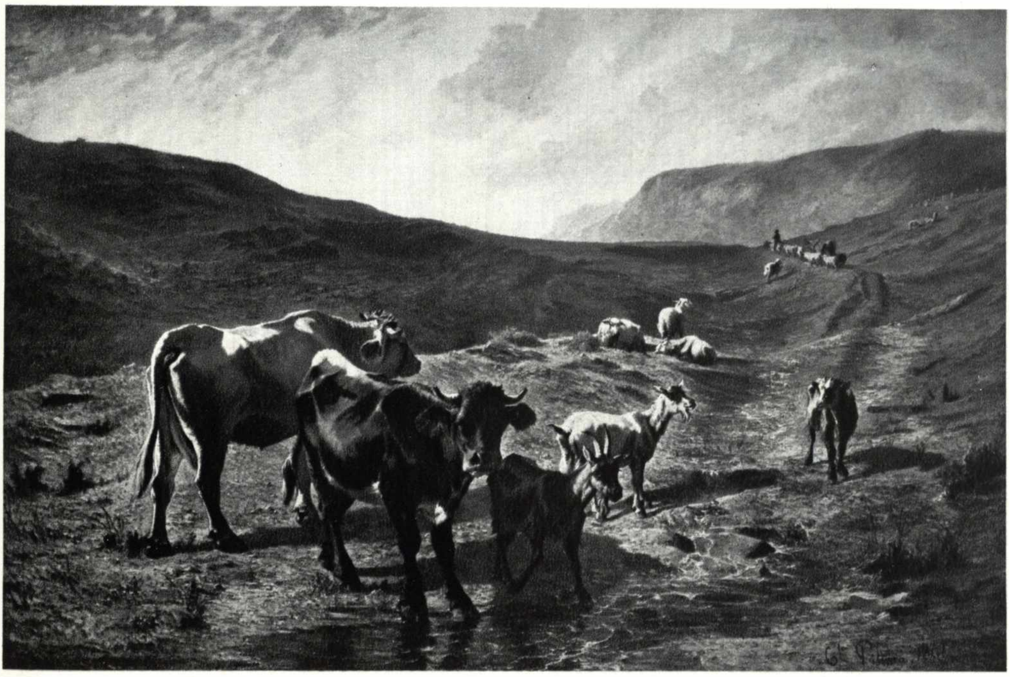
Fu sventura che il costume di questi artisti si contaminasse con il clima della villeggiatura convenzionale della « haute » torinese, svagato e certamente poco impegnato. Le passeggiate ristoratrici e le merende con bambini e mammine, non erano certo i ritiri caparbi di Segantini o le perlustrazioni dure di Fontanesi o le soldatesche campagne di Fattori. In controfrontespizio ho messo un quadro di Marco Calderini (1885) non solo per l'interesse geografico topografico, ma per illuminare questo aspetto mondano di un'arte che non ebbe la robustezza desiderabile. Altrettanto si potrebbe commentare a proposito di Giuseppe Sobrile attivissimo nella zona di Forno Alpi Graie e di Groscavallo, peraltro utile documentatore in tema di edilizia montana.

Il cenacolo di Rivara ebbe una tendenza meno acutamente lirica. Vi partecipavano, oltre a Pittara, Pastoris, Rayper, Avondo, anche architetti eclettici ed archeologi, ma quali pittori, Bertea e D'Andrade.

Quest'ultimo (d'ispirazione realistico macchiaiola, coltivante contatti con i liguri anziché con i toscani) era infaticabile riesumatore del medioevo architettonico della zona; è di lui si conservano al Museo Civico torinese, rilievi della porta d'Aimone di Lanzo (A, 2; fig. 2). È ovvio che il mio spirito gli è affine, pure nella distanza delle epoche rispettive.

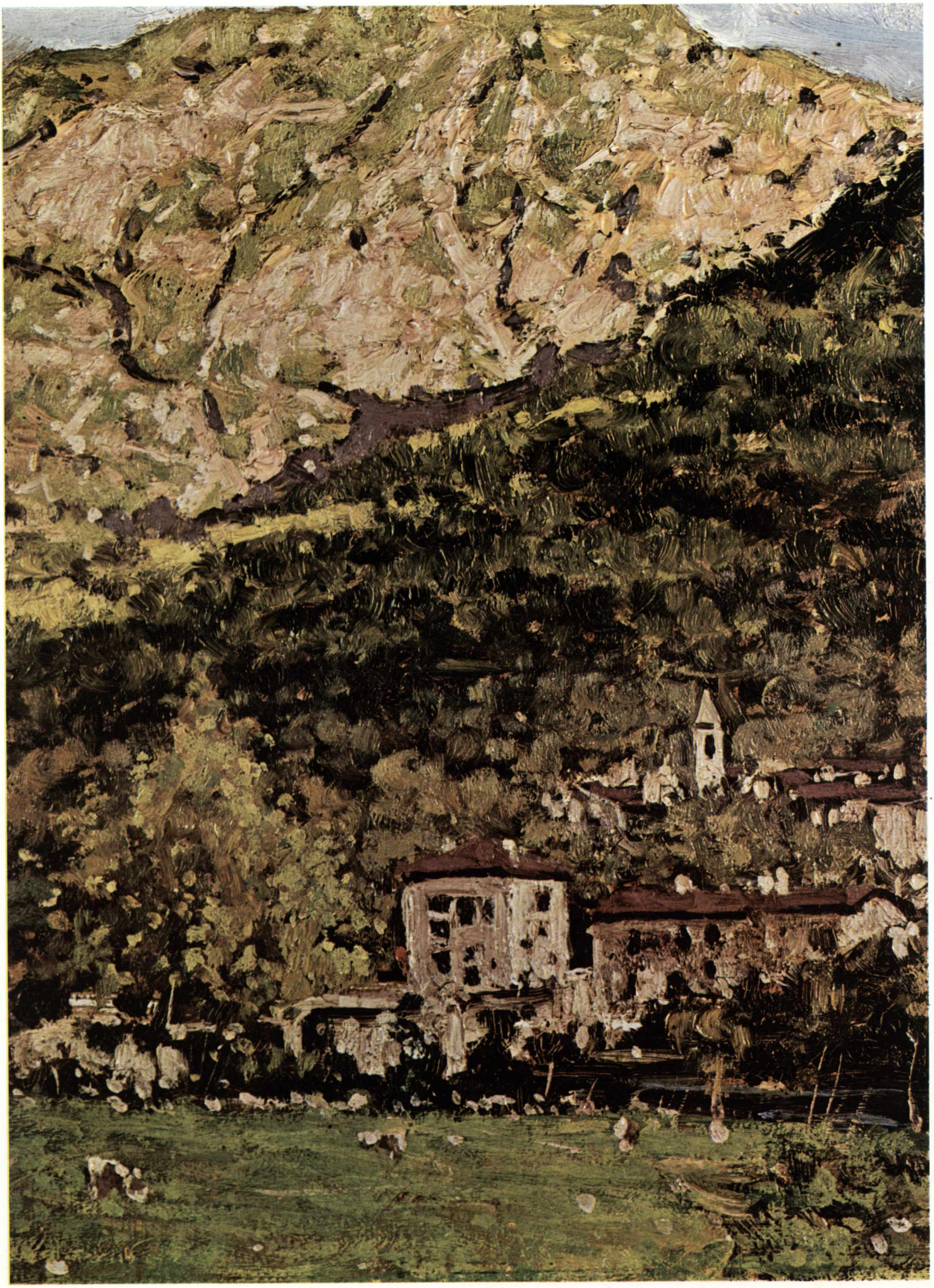
Una acutezza coscienziosa, sostenuta severamente dal fascino dell'inesplorato, non si sa ancora se miraggio o no ai margini delle grandi polemiche dell'arte, la professò nella valle d'Ala da autentico pittore Enrico Reycend, vissuto sino agli anni Trenta ma rivelatosi agli inizi del Novecento in quei modi che piacquero tanto a Roberto Longhi da farsene sistematico collezionista.

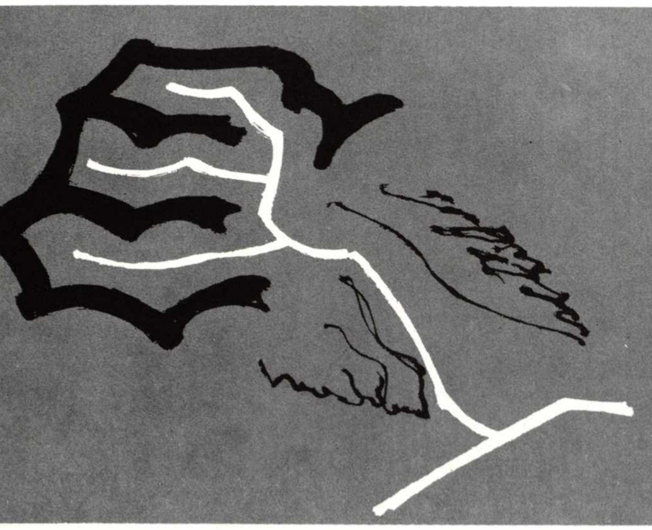
Allorché Reycend analizzava quelle acri masse di colore e di luce che la ritrosa montagna lanzese offre a chi sa affrontarne la solitudine (VIII, 5; fig. 3), è alle soglie del « non figurativo » e giustifica esistenzialmente gli anticipi macchiaioli e quasi divisionisti di questo modo astratto d'esprimersi.



VIII, 5; fig. 2.
Carlo Pittara, « Dintorni di Rivara » (Museo Civico d'Arte Moderna, Torino).

Nella pagina seguente:
VIII, 5; fig. 3.
Enrico Reycend, « Martassina ». Collezione Iudica Cordiglia. Villa Bertalazona.





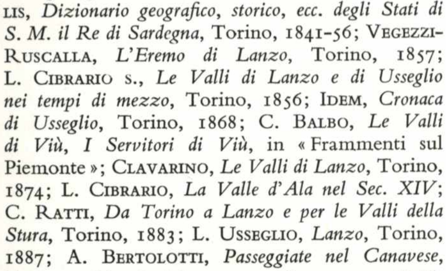
APPENDICE 1

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bibliografia generale ricorrente.

Cronaca Latina della Novalesa nei « Monumenti di Storia Patria », libro II, capo V; G. Periolatti, *Memorie antiche di Lanzo e Valli*, 1749; A. Ponziglione, *Voyage aux Vallées de Lanzo*, Torino, 1790; L. Francesetti di Mezzenile, *Lettres sur les Vallées de Lanzo*, Torino, 1823; L. Cibrario j., *Lettera sulla strada che conduceva anticamente, per la Valle di Usseglio, dal Piemonte all'Alta Moriana*, Torino, 1830; G. Bricco, *Ad Lancei Valles brevis lusus poeticus*, Torino, 1835; B. Gastaldi, *Appunti sulla geologia del Piemonte*, Torino, 1853; G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, ecc. degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, 1841-56; Vegezzi-Ruscalla, *L'Eremo di Lanzo*, Torino, 1857; L. Cibrario s., *Le Valli di Lanzo e di Usseglio nei tempi di mezzo*, Torino, 1856; Idem, *Cronaca di Usseglio*, Torino, 1868; C. Balbo, *Le Valli di Viù, I Servitori di Viù*, in « Frammenti sul Piemonte »; Clavarino, *Le Valli di Lanzo*, Torino, 1874; L. Cibrario, *La Valle d'Ala nel Sec. XIV*; C. Ratti, *Da Torino a Lanzo e per le Valli della Stura*, Torino, 1883; L. Usseglio, *Lanzo*, Torino, 1887; A. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, Torino, 1867-78; Martelli e Vaccarone, *Guida delle Alpi Occidentali*, Torino, 1889; M. Savi Lopez, *Le Valli di Lanzo*, Torino, 1886; Idem, *Leggende delle Alpi*, Torino, 1889; C. Ratti, *Guida per il Villeggiante e l'Alpinista nelle Valli di Lanzo*, Torino, 1904; G. I. Arnaudo, *Provincia di Torino*, Torino, 1907; L. Usseglio, L. Cibrario, M. Cappa, L. Camerano, F. Santi, V. Fino, E. Mattirolo, *Le Valli di Lanzo*, Torino, 1904; G. Ferreri, *Brevi cenni su Barbania Canavese*, Torino, 1904; A. Ferraris, *Itinerari effettuabili da Torino in uno o due giorni*, Torino, 1906; Idem, *La Valle di Viù*, Torino, 1912; M. Strumia, *Itinerari alpini: Valle di Viù*, Torino, 1919; M. Santi, *Itinerari sciistici*, Torino, 1920; G. e P. Milone, *Notizie delle Valli di Lanzo*, Torino, 1911; F. del Piano, *Nelle Valli e sui Monti*, Torino, 1924; A. Sismonda, *Notizie storiche di Ciriè*, Ciriè, 1924; E. Barraia, *Viù*, « Pro Piemonte », IV; E. Ferreri, *Itinerari alpini: Dal Rifugio Gastaldi*, Torino, 1920; Idem, *Dal Rifugio Sari ai Laghi*, Torino, 1921; Idem, *Dal Rifugio Paolo Daviso*, Torino, 1922; C. A. I., Sez. Torino, *Itinerari alpini: Valli di Lanzo*, Pinerolo, 1924-26; S. Grande, *La Patria*, Torino, 1929; T. C. I., *Guida d'Italia: Piemonte*, Milano, 1930.

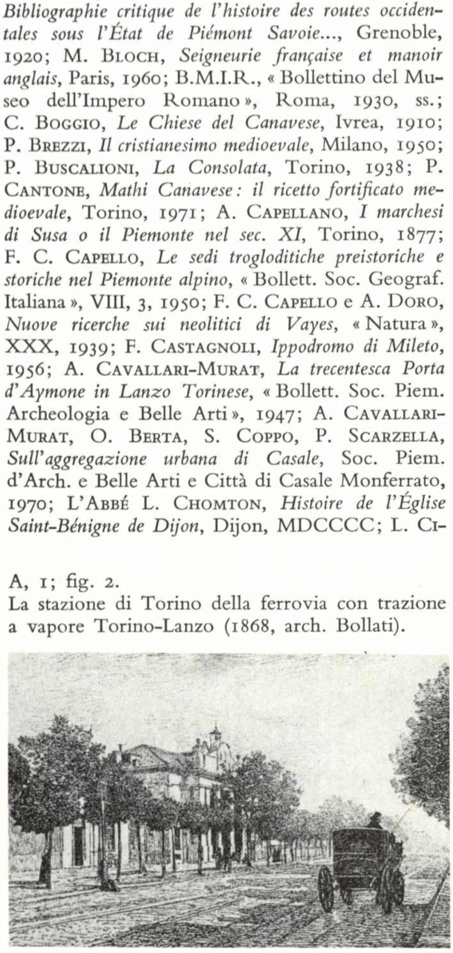
A, 1; fig. 1.
La manifattura dei tabacchi al Regio Parco. Incisione ottocentesca di Mucchi su disegno Nicolosino. Ingloba l'antica cappella.

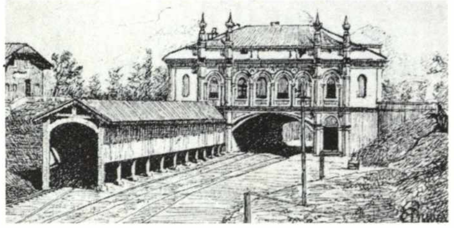


Riferimenti bibliografici da I, 1 a I, 8.

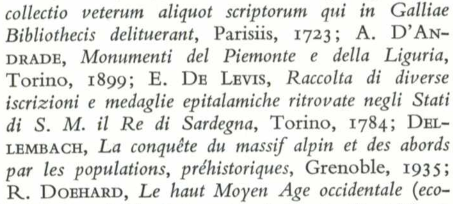
E. Argand, *Sur l'arc des Alpes Occidentales*, in « Eclogae Geologicae Helvetiae », vol. XIV, Juil. 1916; E. Arslan, *Storia di Milano*, Milano, 1954, t. II, pp. 501-608; F. Assalto, *Cenni storici sulla parrocchiale di Mathi*, Ciriè, 1904; Autori varii, *Le Valli di Lanzo*, Club Alpino, Sez. Torinese; Avondo e Giacosa, *Il Castello d'Issogne e la famiglia Challant*; G. B. Barberis, *Le carte dell'archivio arcivescovile di Torino*, « Boll. St. St. Sub. », vol. XXXVI, Pinerolo, 1906; G. Barruol, *Les peuples préromains du Sud-Est de la Gaule*, Paris, 1969; P. Barocelli, *Germagnano: frammenti di iscrizioni funerarie e di capitello marmoreo*, « Bollett. Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti », Torino, n. 1-2, 1933; Idem, *La Valle di Viù*; Idem, *La strada e le costruzioni romane della Alpis Graia*, in « Memorie d. R. Accademia delle Scienze », Torino, ser. II, tomo LXIV, 1923; Idem, *La prosperità della pianura padana in un passo di Polibio*, « Rivista Biellese », VIII, n. 1, 1954; Idem, *Tradizioni etniche e realtà culturale del Piemonte e della Liguria prima della unificazione augustea*, Soc. italiana per il Progresso delle Scienze, V (XXVIII), Roma, 1940; Idem, « Boll. SPABA », gennaio-giugno 1923; Bartoli, *Manoscritti di memorie antiquarie* (nella R. Accademia delle Scienze di Torino), in « Atti della Soc. Piem. d'Archeol. e Belle Arti», Torino, II, IV, 1879, p. 284; E. Bartolini, *I barbari*, 1971; B. Baudi di Vesme, E. Durando, F. Gabotto, *Carte inedite o sparse dei signori e luoghi del Pinerolese*, « Boll. St. St. Sub. », III, Pinerolo, 1909; A. Baudi di Vesme, *Cartario dell'abbazia di Cavour*, « Boll. St. St. Sub. », I, V, 2; B. Baudi di Vesme, E. Durando, P. Gabotto, *Cartario dell'abbazia di Cavour*, « Boll. St. St. Sub. », III, Pinerolo, 1909; A. Bellezza Prinsi, *La chiesa romanica di S. Ferreolo a Grosso Canavese*, « Bollettino Parrocchiale di La Longa di Poirino », maggio 1966; A. Berthelot, *Les Ligures*, « Revue Archéologique », 2, 1933; R. Blanchard, *Les Alpes Occidentales (Le Versant Piémontais)*, vol. VI, Grenoble-Paris, 1952-1954; Idem, *L'agriculture du versant piémontais des Alpes Occidentales: les basses vallées*, « Revue de Géographie alpine », XXXIX, 1951; L. Blondel, *Aperçus sur les édifices chrétiens dans la Suisse occidentale avant l'an Mille*, in « Art du Haut Moyen Age dans la région alpine », Actes du III Congres International pour l'étude du Haute Moyen Age, 1951; B. Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, 1853; Blanchard, *Bibliographie critique de l'histoire des routes occidentales sous l'État de Piémont Savoie...*, Grenoble, 1920; M. Bloch, *Seigneurie française et manoir anglais*, Paris, 1960; B.M.I.R., « Bollettino del Museo dell'Impero Romano », Roma, 1930, ss.; C. Boggio, *Le Chiese del Canavese*, Ivrea, 1910; P. Brezzi, *Il cristianesimo medioevale*, Milano, 1950; P. Buscalioni, *La Consolata*, Torino, 1938; P. Cantone, *Mathi Canavese: il ricetto fortificato medioevale*, Torino, 1971; A. Capellano, *I marchesi di Susa o il Piemonte nel sec. XI*, Torino, 1877; F. C. Capello, *Le sedi trogloditiche preistoriche e storiche nel Piemonte alpino*, « Bollett. Soc. Geograf. Italiana », VIII, 3, 1950; F. C. Capello e A. Doro, *Nuove ricerche sui neolitici di Vayes*, « Natura », XXX, 1939; F. Castagnoli, *Ippodromo di Mileto*, 1956; A. Cavallari-Murat, *La trecentesca Porta d'Aymone in Lanzo Torinese*, « Bollett. Soc. Piem. Archeologia e Belle Arti », 1947; A. Cavallari-Murat, O. Berta, S. Coppo, P. Scarzella, *Sull'aggregazione urbana di Casale*, Soc. Piem. d'Arch. e Belle Arti e Città di Casale Monferrato, 1970; L'Abbé L. Chomton, *Histoire de l'Église Saint-Bénigne de Dijon*, Dijon, MDCCCC; L. Ci-

A, 1; fig. 2.
La stazione di Torino della ferrovia con trazione a vapore Torino-Lanzo (1868, arch. Bollati).



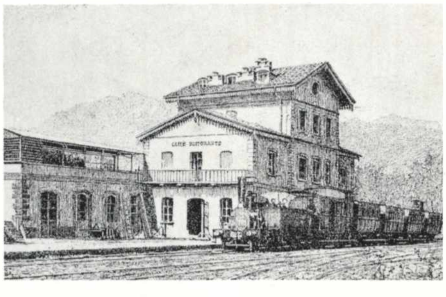


A, 1; fig. 3.
La stazione ferroviaria a due piani di Venaria. Il tronco Torino-Venaria fu iniziato nel 1866 e terminato nel '68.



A, 1; fig. 4.
La stazione ferroviaria a livello di Ciriè. Il secondo tratto fu attivato nel '69; il terzo sino a Lanzo nel '76.

BRARIO, *Cronaca d'Usseglio*, «Memorie storiche», Torino, 1868; C. Cipolla, *Le più antiche carte diplomatiche del monastero di S. Giusto di Susa, doc. 1*, «Bollett. Istituto Stor. Ital.», vol. 18, Roma, 1896; Idem, *Antichi inventari del Monastero della Novalesa*, Torino, 1894; Idem, *Monumenta Novalicensia Vetustiora*, Roma, 1898; Idem, *Antichi inventari del Monastero della Novalesa con la serie degli Abati e dei Priori della medesima*, Torino, Accademia delle Scienze, 1894, pag. 23; Idem, *Le più antiche carte diplomatiche del Monastero di S. Giusto di Susa*, «Boll. Istit. Stor. Ital.», 18, Roma, 1896; L. Clavarino, *Le Valli di Lanzo*, Torino, 1874; F. Cognasso, *Il Piemonte nell'età sveva*, Torino, Deputaz. Storia Patria, 1968; Idem, *Cartario dell'abbazia di San Solutore di Torino*, «Boll. St. St. Sub.», XLIV, Pinerolo, 1908; E. Combet, *Histoire chronologique des évêques de Maurienne*; P. Courcelle, *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*; L. N. Cottineau, *Répertoire topo-bibliographique des Abbayes et Prieurés*, Mâcon, 1939; C. Courtois, *L'évolution du monachisme en Gaule de St. Martin a St. Colomban*, in «Il monachesimo nell'alto medioevo e la formazione della civiltà occidentale (IV, 1956), Spoleto, Centro Studi Alto Medioevo, 1957; I. Croset Monchet, *Histoire de Saint Guillaume*, Turin, 1859; L. D'Achery, *Spicilegium sive collectio veterum aliquot scriptorum qui in Galliae Bibliothecis delituerant*, Parisiis, 1723; A. D'Andrade, *Monumenti del Piemonte e della Liguria*, Torino, 1899; E. De Levis, *Raccolta di diverse iscrizioni e medaglie epitalamiche ritrovate negli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, 1784; Dellembach, *La conquête du massif alpin et des abords par les populations, préhistoriques*, Grenoble, 1935; R. Doehard, *Le haut Moyen Age occidentale (economie et sociétés)*, Paris, 1971; Idem, *Le Haut Moyen Age occidental (Economies et sociétés)*, Paris, 1971; N. Drappero, *Gisola, paese del sole*, Ciriè, 1960; Idem, *Gisola, paese del sole (Vicende storiche di un'antica chiesa dedicata a San Giacomo Maggiore in Val di Lanzo)*, Ciriè, 1901; Idem, *Usseglio*, voll. I e II, Ciriè, 1968; Durandi, *Marca d'Ivrea*; Idem, *Piem. Trasp.*, cap. VIII; M. Durliat, *Les chapiteaux du chevet de l'église de Caunes-Minervois*, in «Annales du Midi», 1964; G. Fasoli, *Castelli e Signorie rurali*, in «Agricoltura e mondo rurale in occidente nell'alto medioevo» (XIII, 1965), Spoleto, Centro Studi Alto-medioevali, 1966; Idem, *Signoria feudale ed autonomie locali*, in *Studi Ezzeliniani*, Roma, 1963; Idem, *Le abazie di Nonantola e di Pomposa*, in «La bonifica benedettina», Roma, 1963; Ferrero, *Balangero e Mathi*, in «Notizie di Scavi di Antichità», 1898, p. 495; P. Fraccaro, *La colonia romana di Eporedia (Ivrea) e la sua centuriazione*, «Annali dei Lavori Pubblici», 79, 10, 1941; G. Franchi, *Studi geologici sulle Alpi occidentali*, «Memorie descrittive della Carta geologica d'Italia», XXII, 1929; F. Gabotto e G. B. Barberis, *Le carte dell'archivio arcivescovile di Torino*, «Boll. St. St. Sub.», XXXVI, Pinerolo, 1906; G. Gaillard, *L'influence du pèlerinage de Saint-Jacque sur la sculpture de Navarre*, in «Principe de Viana», Pampelune, 1964; R. Glaber (Rodolfo Glabro, monaco cluniacense), *Vita Sancti Guillelmi abbatis Divionensi*, anno 1048, *Historiarum sui temporis libri quinque*, anno 1046, in «Patrologia latina», voll. 142, stampata in Digne; F. Gosso, *Vita economica delle abbazie piemontesi* (secc. x e xiv), in «Anacleta Gregoriana», vol. XXII, Roma, 1940; A. Grabar, *Le Haut Moyen Age: 1) mosaiques et peintures murales; 2) enluminure*, Genève, 1957; P. Gribaudi, *Il Piemonte nell'antichità classica*, Torino, 1928; Idem, *Sull'influenza germanica nella toponomastica italiana*, «Bollettino della Società geografica italiana», III, 1902; D. Gribaudi, *Il Piemonte nella antichità classica: saggio di corografia storica*, «Biblioteca Soc. Storica Subalpina», vol. CXIV, Torino, 1928; Idem, *Breve storia del paesaggio piemontese*, in «Storia del Piemonte», Torino, 1960; A. Gros, *Histoire de Maurienne*, 1946; P. Grossi, *Le abbazie benedettine nell'alto medioevo italiano*, Firenze, 1957; M. Grosso, *L'Alpe di Monastero nella castellata di Lanzo nei secoli XIII e XVI*, Ciriè, s. d.; Guerard, *Divisions territoriales de la Gaule*, 25, 151, 160; R. De Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France a l'époque romane*, Paris, 1829; Istituto d'Architettura tecnica, *Forma urbana e architettura nella Torino barocca (dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche*, Torino, 1968; P. Keller, *Die Postglaziale Entwicklungs-geschichte der Wälder von Norditalien*, Veröffentlichungen des Geobot. Inst. Rübel in Zürich, 9, 1931; E. Lesne, *Histoire de la propriété écclésiastique en France Lille*, Paris, 1910; P. S. Leicht, *Studi sulla proprietà fondiaria nel medio evo*, Milano, 1964; P. I. Iones, *L'Italia agraria nell'alto Medioevo: problemi di cronologia e di continuità*, in «Agricoltura e mondo rurale in occidente nell'alto medioevo», XIII, 1965, Spoleto, Centro Studi Alto Medioevo, 1966; G. Isetti, *Su un curioso ciottolo inciso da Viù in Val di Lanzo*, Torino, 1962; A. Lange, *Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea*, «Bollettino Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti», Torino, 1968; L. Magnani, *Le miniature del sacramentario d'Ivrea*, Città del Vaticano, 1934; M. C. Magni, *Architettura romanica comasca*, Milano, 1960; A. E. Martelli e L. Vaccarone, *Guida delle Alpi Occidentali*, p. Sezione C.A.I., 1889, vol. II; Mommsen, *Corpus inscriptionum latinarum*, vol. V, «*inter Durias duas*»; G. Monticelli, *La Valle di Susa e l'abbazia della Novalesa*, Pinerolo, 1925; L. Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*; C. Nigra, *Vicende d'un castello nel Canavese (Il Castello di Malgrà a Rivarolo Canavese)*, «Bollettino SPABA», Torino, luglio-dicembre 1934; Idem, *Fonetica del dialetto di Val Soana*; V. Novarese, *La zona del Canavese e le formazioni adiacenti*, Memorie descrittive della carta geologica italiana, XXII, 1929; C. Novero, *Antichissime strade*, in «Echi di vita parrocchiale - Ceretta di San Maurizio», aprile, 1963; E. Olivero, *L'antica abazia di S. Mauro di Pulcherada*, «Miscellanea Storia Italiana», 3, vol. VI, Torino, 1901; Idem, *S. Guglielmo di Volpiano abate Divionense*, «Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino», Torino, 1940; Idem, *L'architettura romanica e preromanica nell'archidiocesi torinese*, «Atti del Centro studi archeologici e artistici del Piemonte», vol. II, Torino, 1941; Idem, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'Archidiocesi di Torino*, Torino, 1941; D. Olivieri, *Dizionario di toponomastica piemontese*, Brescia, 1965; Idem, *Dizionario di Toponomastica lombarda, Comuni, Frazioni, ecc. con spiegazioni dialettali*, Milano, 1961; C. Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, Dijon, 1928; S. Patrucco, *I Saraceni nelle Alpi occidentali e specialmente in Piemonte*, in «Biblioteca della Società Storica Subalpina», XXXII, 1908; G. Penco, *Storia del monachesimo in Italia*, Roma, 1961; L. Peretti, *Il limite climatico delle nevi permanenti nelle Alpi occidentali italiane*, «Bollettino del Comitato Glaciologico Italiano», 11, 1931; T. Periolatto, *Memoria antica di Lanzo e Valli*, Estratto dalla Geografia manoscritta del fu D. Giovanni Tommaso Periolatto di Lemie, già parroco di Fiano, l'anno 1749, Mss. nella Biblioteca Reale; A. Peroni, *Topografia onomastica pavese in un codice di Opicino nuovemente scoperto*, «Pavia», giugno 1964; Idem, *Note su una rara veduta di Pavia del 1600*, «Pavia», luglio-dicembre 1963; V. Poggi, *L'atto di fondazione del monastero di San Quintino di Spigno*, in «Miscell. Storica Italiana», III, 49, Torino, 1901; Idem, *Fondazione del monastero di S. Quintino in Spigno*, «Miscellanea Storia Italiana», 3, vol. VI, Torino, 1901; A. K. Porter, *Lombard architecture*, New Haven, 1917; J. Prieur, *La province romaine des Alpes Cottiennes*, Lyon, 1968; I. Puig y Cadefalch, *La Geografia y els origenes del premier art romanic*, Barcelona, 1930; A. Prearo, *La Sacra di San Michele*, Torino, s. d. (forse 1969); A. Raggi, *I Conti di Briandrate*, Novara, 1933; Reinaud, *Invasions des Sarrasin en France et de France en Savoie, en Piémont et dans la Suisse*, Paris, 1836; T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano, 1908; A. M. Rocca, *S. Guglielmo da Volpiano*, S. Benigno Canavese, 1937; P. Rochex; *Gloire de l'Abbaye de la Novaleise*; G. B. Roletto, *Les zones de végétation des Alpes Cottiennes dans leurs rapports avec l'économie pastorale*, «Revue de Géographie alpine», XII, 1929; Rondolino, *Strade di Torino antica*, «Atti Soc. piem. d'Arch. e Belle Arti», VII, 1930; Idem, *Storia di Torino*, 1930; Idem, *Landolfo Vescovo di Torino*, «Il Duomo di Torino»; Idem, *Il Piemonte preromano nei nomi dei suoi fiumi*, «Atti Soc. Piem. Archeol. e Belle Arti», X, 1926; E. Rossero, *I sandali dell'Arcivescovo (Vita di San Giovanni Vincenzo)*, Pinerolo, 1957; T. Rossi e F. Gabotto, *Storia di Torino*, Torino, 1914; F. Sacco, *Il glacialismo piemontese*, «L'Universo», XIX, 1938; Idem, *Il quaternario nelle alti Valli di Lanzo*, «Memorie dell'Accademia delle Scienze», Torino, 1951; R. G. Salomon, *After math to opicinus de Canistris*, «Journal of the Warburg and the Courtauld Institute», vol. XXV, 1-2, 1962; C. Salvi, *I Visconti di Baratonia* (Dattiloscritto), Ciriè, 1955; Idem, *La chiesa di S. Ferreolo degnamente restaurata a Grosso*, «Il Risveglio del Canavese», 18 novembre 1964; F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia: il Piemonte*, Torino, 1889; G. D. Serra, *Traccie di vie preromane romane e romee nel medioevo italiano*, in *Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale*, Napoli, 1954; Idem, *Contributo toponomastico alla descrizione delle vie romane e romee del Canavese*, in *Lineamenti di una storia linguistica*



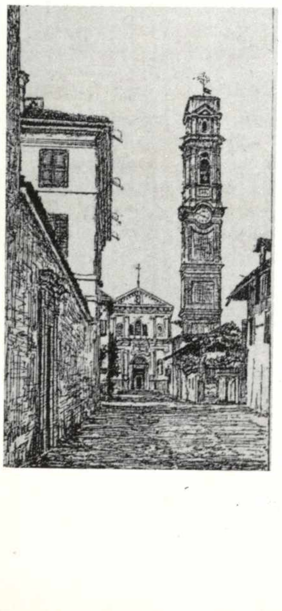
A, 1; fig. 5.
La prima stazione ferroviaria di Lanzo; rifatta in stile svizzero nel 1916 come tutte le stazioni tra Lanzo e Ceres. L'elettrificazione definitiva a corrente continua avvenne nel '20; tuttavia una lapide di C. Biscarra (1890) ricorda esperimenti di trasmissione a distanza d'energia con le correnti alternate nel 1884 con Lucien Gauley.

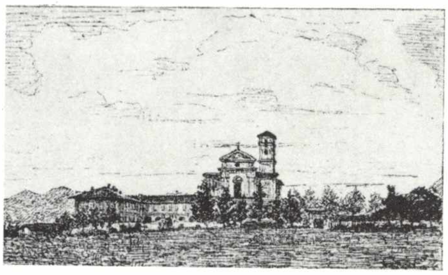
dell'Italia Medioevale, Napoli, 1954; A. A. Settia, *I possessi nonantoliani in Piemonte, un equivoco di ordine toponomastico e la pretesa esistenza di un eremo benedettino a Vezzolano*, « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », Torino, anno LXV, 1967; G. Stella, *Cartario del Monastero di Brione*; H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art, The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London, 1954; G. Tabacco, *Uomini e terra nell'Alto Medioevo*, in « Agricoltura e mondo rurale in occidente nell'alto medioevo », XIII, 1965, Spoleto, Centro Studi Alto Medioevo, 1966; A. Taramelli, *La stazione neolitica Rumiana di Vayes in Val di Susa*, « Bollett. Paletnologia Italiana », XXIX, 1903; B. A. Terracini, *Il parlare d'Usseglio*, « Archivio Glottologico Italiano », Torino; P. Toesca, *Storia dell'arte Italiana: il Medioevo*, Torino, 1927; L. Usseglio, *Lanzo*, 1887; P. Vaccari, *La territorialità come base dell'ordinamento giuridico del contado nell'Italia medioevale*, Milano, 1963; I. Vallery-Radot, *Saint Jean di Maurienne, La Cathédrale Saint Jean Baptiste*, Congrès Archéologique de France, CXXIII, 1965, Savoie, Soc. Française d'Archéologie, Paris; P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale*, Milano, 1942; Idem, *L'architettura romanica nel Novarese*, Novara, 1936; I. Vignono-G. Ravera, *I « Liber Decimarum » della diocesi d'Ivrea*, Roma, 1970.

Riferimenti bibliografici da II, 1 a II, 4.

Pensiero Acutis, *Dal Monte Soglio alla Levanna*, 1971; Albanis Beaumont, *Description des Alpes Greeques e Cottiennes*, 1782; G. Albenga, *L'appalto di un ponte a mezzo il trecento*, « L'Ingegnere », 1, 1929; Idem, *I Ponti: la pratica*, 2ª ediz., Torino, 1953; Allais, *Le Alpi occidentali nell'antichità*; R. Amerio, *Arte Lombarda*, VI, 1961; Autori varii, *Le Valli di Lanzo*, Torino, Clup Alpino Italiano, 1904; P. Azario, *De bello canapiciano*, in *Rerum Italicarum Scriptores* di Muratori, vol. XVI, pag. 426; Idem, *La guerra del Canavese*, con traduzione a cura di Ilo Vignono, e revisione di Pietro Monti, Ivrea, 1970; Baruffi, *Passeggiate nei dintorni di Torino*; A. Bellezza Prinsi, *La chiesa romanica di S. Ferreolo a Grosso Canavese*, « Bollettino Parrocchiale di La Longa di Poirino », maggio 1966; R. Bermond, *Poesie nella parlata provenzale*, Escolo Dou Po, 1971; M. Bernardi, *Tre monumenti pittorici del Piemonte antico*, Istituto bancario San Paolo, Torino, 1957; L. Berra, *L'inferno pittorico nella chiesa di San Fiorenzo di Bastia*, « Cuneo e Provincia Granda », 1956; A. Bertolotti, *Fasti canavesani*, Ivrea, 1870; Idem, *Passeggiate nel Canavese*, Ivrea, 1867; Idem, *Monferrato - Convenzioni e Statuti. Sec. XIII-XIV, Convenzioni e statuti per l'estirpamento dei Ferrovieri e de' ladri dal Canavese*, Torino, 1871; Idem, *Passeggiate in Canavese*; C. Blancard, *Les vertus è les vices*, « Bull. Soc. d'études historiques des Hautes Alpes », Gap, 1920-23; Bolognino, *La nobiltà antica nel Canavese*; C. Braida e G. Ricci, *Le ville nuove e le terre franche in Piemonte*, « Rassegna Municipale », Torino, giugno 1938; Brardi, *Biografia dei Canavesani illustri*; F. Carandini. *Il Castello di Pavone*, 1900; Idem, *Vecchia Ivrea*, 3ª ediz., Ivrea, 1963; R. Carità, *La pittura del ducato di Amedeo VIII. Revisione di Giacomo Jaquerio*, Roma, « Bollettino d'arte », 2, e 3, aprile-giugno e luglio-settembre 1956; S. Carpano, *Le Valli di Lanzo*, Torino, 1930; Castelnuovo, *Appunti per la pittura gotica in Piemonte*, « Arte antica e moderna », n. 13-16, Firenze, 1961; A. Cavallari Murat, *Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del sec. XV*, « Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino », Torino, 1936; Idem, *Intuizione statica ed immaginazione formale nei reticoli spaziali delle volte gotiche nervate*, Atti e Rassegna Tecnica, Torino, luglio 1958; Idem, *L'antica regolamentazione edilizia*, Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ingegneri e Architetti, Torino, aprile 1956; Idem, *Di alcune difficoltà nella regolamentazione delle borgate alpine preesistenti al PR.*, Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ingegneri e Architetti, Torino, maggio 1956; Idem, *Un piccolo parco come articolazione secondaria negli itinerari turistici delle valli alpine (Il parco comunale del Ponte del Diavolo)*, « Porcospino », Torino, 1969; Idem, *Palladio ingegnere*, « Bollettino del Centro Internazionale di Storia dell'Architettura " A. Palladio " », Vicenza, 1972; Idem, *Tipizzazioni e unificazioni nell'architettura lapidea antica*, « Rivista marmotecnica architettura », Milano, giugno-agosto, 1964; Idem, *Considerazioni sull'urbanistica in Piemonte dall'antichità all'Ottocento*, Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura a Torino, 1957; Roma, Centro Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, 1959; Idem, 2° *Itinerario: La valle di Susa*, « Guida del Piemonte », Ente del Turismo, 1936; Idem, *Due affreschi piemontesi*, Atti della Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti, XV, 1933; Idem, *Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del secolo XV*, « Bollettino Storico-bibliografico Subalpino », Torino, 1-2, 1936; Idem, *Un affresco jaqueriano a Lanzo Torinese*, « Bollettino Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti », Torino, 1965; Chifflet, *Histoire de Besançon*, Besançon, 1648-50; L. Ciaccio, *La Pittura del Rinascimento nel Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera*, Atti del X Congresso Internaz. di Storia dell'Arte, Roma, 1912; L. Cibrario, *Storia della Monarchia*; Idem, *Lettera sulla strada che conduceva anticamente, per la valle d'Usseglio, dal Piemonte all'Alta Moriana*, 1830; Idem, *Le valli di Lanzo e di Usseglio nei tempi di mezzo*, Torino, 1856; Idem, *Cronaca di Usseglio*, Torino, 1868; Idem, *Economia politica nel medioevo*, 1861; Idem, *Studi storici*, 1851; Idem, *Dell'uso e della qualità degli schioppi nell'anno 1347 con alcune notizie sulle Valli di Lanzo*, Torino, 1844; L. Clavarino, *Saggio di corografia statistica e storica delle Valli di Lanzo*, 1867; Idem, *Le Valli di Lanzo*, 1874; F. Cognasso, *Il Piemonte nell'età sveva*, Deputazione Subalpina di Storia Patria, .Torino, 1968; S. Cordero di Pamparato, *Il Tuchinaggio* (1386-1387), *nel volume « Eporediensia »*, in « Boll. St. St. Sub. », Pinerolo, 1906; L. Crema, *L'architettura medioevale in Piemonte*, Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura (Torino, 1957), Centro studi per la Storia dell'Architettura, Roma, 1959; P. D'Ancona, *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese*, « L'Arte », Roma, 1905; A. D'Andrade e P. Vayra, « Catalogo ufficiale della sezione Storia dell'Arte », Torino, 1884; G. Donna d'Oldenigo-C. Novero *Un ospedale del Trecento in Lanzo*, Ciriè, 1960; Giovanni Donna d'Oldenico, *Origini e aspetti dell'assistenza ospedaliera in Piemonte*, Atti del 1° Congresso di storia ospedaliera, Reggio Emilia, 1956; A. Duraffour, *Glossaire des patois francoprovençaux*, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1969; I. Durandi, *Dell'antica condizione del Vercellese*; A. Ferraris, *La Valle di Viù*, Torino, 1912; L. Francesetti di Mezzenile, *Lettres sur les Vallées de Lanzo*, 1823; Frola, *Cartario di Santa Maria di Belmonte*; F. Gabotto, *Sui visconti di Torino*, « Boll. Storico Bibl. Sub.», VI, 1901; VII, 1902; IX; 1904; Idem, *Sui Visconti di Torino*, « Boll. Storico Bibl. Sub. », XIII, 1909; Idem, *Intorno alle vere origini comunali*, « Archivio storico italiano », s. v., XXXV, 1905; Idem, *Le origini signorili del comune*, « Bibl. Storico Bibl. Sub. », VIII, 1903; Gabotto e Barberis, *Le carte dell'Archivio Arcivescovile di Torino*; N. Gabrielli, *Aimone Duca pittore a Villafranca Sabauda*, « Studies in the history of Art dedicated to W. E. Suida », London, 1959; C. Gardet, *De la peinture du moyen âge en Savoie*, Annecy, 1965; C. Goria, *Pedemontium*, « Boll. S.S.I. », S. 4, 1952; C. Gnudi e J. Dupont, *La Peinture Gothique*, Genève, 1954; D. Gribaudi, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Torino, 1960; A. Griseri, *Nell'area di Jaquerio e di Bapteur*, « Paragone », 161, 1963; Idem, *Percorso di Giacomo Jaquerio*, « Paragone », 129, Firenze, 1960; Idem, *Jaquerio ed il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1961; Idem, *Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio*, « Paragone », n. 115, 1959; N. Irico, *Presenza signorile nei primordi del comune di Biella*; L. Mallé, *Architettura civile gotica in Piemonte: case, castelli, ricetti*, « Cronache economiche », n. 353/4, maggio-giugno 1972; Idem, *I dipinti del museo d'arte antica*, Catalogo, Torino, 1963; Martelli e Vaccarone, *Guida alle Alpi occidentali del Piemonte*, 1880; V. Mesturino, *L'antica chiesetta votiva di S. Sebastiano in Pianezza*, Pianezza, 1933; G. e P. Milone, *Notizie delle Valli di Lanzo*, 1914; V. Miniero, *Il Ponte degli Alidosi di Castel del Rio e le Norme contrattuali che ne regolarono l'esecuzione*, « Giornale del Genio Civile », giugno 1950; F. Miniotti e C. Novero, *Storia di Caselle (dall'epoca romana al secolo XIV)*, Pinerolo, 1970; A. Nardi, *Liber catenae Niciae Palearum*, Nizza Monferrato, 1925; A. B. Nicolis di Robilant, *De l'utilité et de l'importance des voyages et des courses dans son propre pays*, Torino, 1970; C. Novero, *L'antico ospedale di S. Giacomo in Lanzo*, « Il Risveglio del Canavese », 1 e 8 gennaio 1959; Idem, *Visse a Ciriè nel 1500 l'ultimo dei pittori Jaquerio*, « Il Risveglio del Canavese », 7 giugno 1963; E. Olivero, *La pieve di San Pietro presso Pianezza*, Torino, 1928; Idem, *L'abazia cistercense di S. Maria di Casanova presso Carmagnola*, Contributo allo studio dell'architettura gotica in Piemonte, Torino, 1939; Idem, *L'antica pieve di San Pietro in Pianezza*, Torino, 1922; Idem, *Spicilegio di pensieri sull'architettura gotica (Appendice prima. L'abazia di S. Maria di Casanova)*, Torino, 1939; R. Oursel, *L'art religieux du Moyen âge en Savoie*, Annecy, 1956; G. Palmero, *Storia di Chivasso*; Idem, *Cenni storici su Corio e Rocca di Corio*; C. Patrucco, *L'avvenimento del popolo*, « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », VIII, 1903; Petit, *De Tuchinorum rebellione*, s. d., s. l.; C. Petouraud, *Les routes*

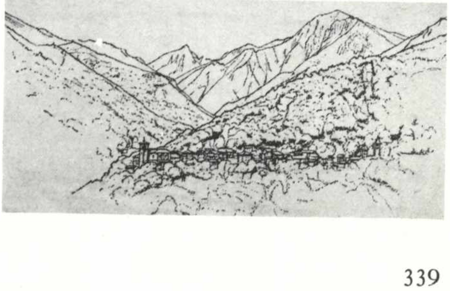
A, 1; fig. 6.
La secentesca parrocchiale di San Maurizio con il campanile settecentesco (V, 6 - VII, 3).

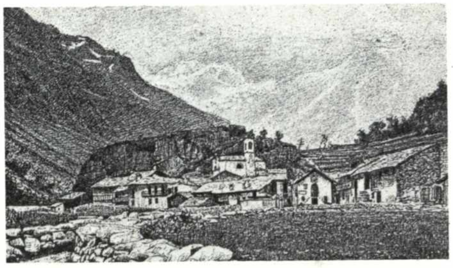




A, 1; fig. 7.
La situazione paesistica ottocentesca della collina di Rorea, con l'Eremo dei Camaldolesi, presso Lanzo (IV, 5).

A, 1; fig. 8.
Ceres e la Valle d'Ala, schizzo di Ghione nella guidina di Ratti.





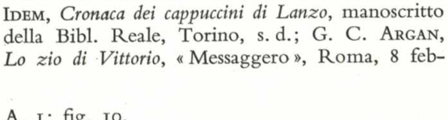
A, 1; fig. 9.
Forno Alpi Graie. Dalla guidina di Carlo Ratti (1893).

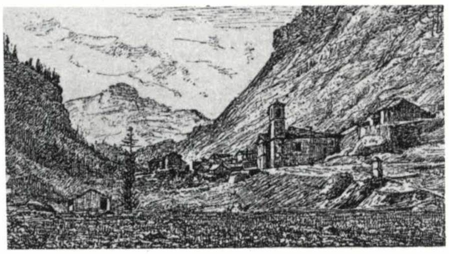
de Saint Jaques de Compostelle en France al Rotary de Lyon, « Guide de Pelerin de Saint Jacque de Compostelle», 3ª ediz., 1963; E. Pinchia, *Itinerario canavesano*, a cura della « Associazione Universitaria Canavesana », Ivrea, 1927; A. Ponsillon, *Voyage aux Vallées de Lanzo*, in « Varieté Litteraire », vol. IV, pp. 15 e segg., 1790; G. Prati, *Opere edite ed inedite*, Milano, 1863; G. Ranieri, *Antichi affreschi del Monregalese*, Cuneo, 1965; F. Rondolino, *La Corte d'Acaja*, Torino, 1884; Idem, *La pittura torinese nel Medioevo*, Atti della Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti, Torino, VII, 1897; C. Rosa Brusin, *Balangero, Mathi, Villanova e Cafasse: appunti di storia canavesana*, Venaria, 1923; C. Salvi, *Il Castello di Ivrea ed i cavalieri lanzesi*, « Il Risveglio del Canavese », 23 gennaio 1958; Idem, *L'uso delle armi da fuoco in Val di Lanzo alla metà del 1300*, « Il Risveglio del Canavese », 5 febbraio 1959; F. Savio, *Studi storici sul marchese Guglielmo III di Monferrato e i suoi figli*, Torino, 1885; Marie José di Savoia, *Amedeo VIII di Savoia*, Milano, 1965; G. Sella, *Carte del Monastero di Brione*; F. Selingheri, *Piccole comunità valdostane e loro capacità d'agire*, Atti XXXI Congresso Storico Subalpino, Aosta, 1956 (Deputazione Storia Patria), Torino, 1959; G. D. Serra, *Contributo toponomastico alla descrizione delle vie romane e romee del Canavese*, « Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale », Napoli, 1954; A. Sismonda, *Notizie storiche di Ciriè* (con note ed aggiunte di Enrico Giachetti), Ciriè, 1924; G. Stefani, *Dizionario corografico*, Rivarolo, 1854; L. Usseglio, *I marchesi del Vasto*, « Rivista Storica Italiana », X; Idem, *Bianca di Monferrato*, Torino, 1892; Idem, *I marchesi di Monferrato in Italia e in Oriente durante i secoli XII e XIII*, « Bibl. Soc. St. Subalpina », C-CI, 1926; Idem, *Lanzo: studio storico*, Torino, 1887; G. e P. Vaccarone, *Notizie delle valli di Lanzo*, Torino, 1914; P. Vernazza, *Dizionario dei tipografi*, Torino, 1964; G. Volpe, *Una nuova teoria sulle origini del comune*, « Archivio storico Italiano », V, XXXIII, 1904.

Riferimenti bibliografici da III, 1 a IV, 5.

Amedeo di Castellamonte, *Venaria Reale, palazzo di piacere e di caccia ideato dall'altezza Reale di Carlo Emanuele II*, in Torino per Bartolomeo Zapatta, 1674, pp. 31-32; Anonimo, *Memorie antiche di Lanzo e valli*, Bibl. del Re, Torino, Ms. s. d.; Idem, *Cronaca dei cappuccini di Lanzo*, manoscritto della Bibl. Reale, Torino, s. d.; G. C. Argan, *Lo zio di Vittorio*, « Messaggero », Roma, 8 febbraio 1964; Idem, *Bernardo Vittone*, « Messaggero », Roma, 22 gennaio 1964; E. Argand, *Les nappes de recouvrement des Alpes Pennines et leurs prolongements structuraux*; P. Bacco, *Cenni storici su Avigliana e Susa*, Ediz. Bibliot. Civica Popolare di Susa, 1881, pp. 13 e 94; A. Baudi di Vesme, *Baldassare Mathieu, pittore di Anversa (con una tavola)*, « Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino », 49, 1813-14; Idem, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino, 1909; Idem, *I principali discepoli di Martino Spanzotti*, « Atti Soc. Piem. d'Archeol. e Belle Arti », VIII, 1920; Idem, *Sacchetti Giovanni Francesco*, Torino, 1963-68; A. Bellezza Prinsi, *Affreschi del castello di Grosso*; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932; Idem, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York, 1907; M. Bernardi, *Le rive del Po a Torino*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, maggio 1955; Idem, *Tesori d'arte antica in Piemonte*, Torino, 1969; M. Bersano Begey, *Catalogo della Mostra dell'antico libro piemontese*, Torino, Ed. Tipografia Torinese, 1961; R. Bettica, *Il Defendente Ferrari da Chivasso*, « Il Risveglio del Canavese », 13 novembre 1956; Idem, *Defendente de Ferraris, pictor de Clavaxio*, III, 5 « Fior di roccia », n. 6-7, 1950; B. Bianchi, *Diana trionfatrice d'amore: Picciol divertimento musicale in occasione della festa de' cacciatori celebrata da S. A. R. nel giorno di S. Uberto alla Veneria Reale (5 nov. 1670)*, Torino, 1670; C. De Bissy, *L'histoire des routes de Savoie*, Dardel, Chambery, 1930; C. Boggio, *Gli architetti Carlo e Amedeo Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel sec. XVII*, « Atti della Società Ingegneri e Architetti », Torino, 1895; Idem, *Le chiese del Canavese*, Ivrea, 1909; Brinckmann, *Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf, 1931; C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire des marques du papier: 1282-1600*, Hiersemann, Leipzig, 1923; A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942; L. Bruzza, *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Gioan Antonio Bazzi detto Sodoma*, in « Miscellanea storia italiana », 1862; A. Busiri Vici, *Opere di Jean Miel alla Corte Sabauda*, Torino, «Boll. SPABA», 1958-59; N. Carboneri, *Ascanio Vittozzi*, Roma, officina ediz., 1966; A. Cavallari Murat, *Attualità ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecent'anni dalla morte*, « Bollett. Soc. Piem. d'Archeol. e Belle Arti », Torino, 1968; Idem, *Geometria gromatica d'un territorio metropolitano di confine*, Torino, Scuole d'Applicazione d'Arma, 1972; Idem, *Gian Giacomo Plantery, architetto barocco*, « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Archit. », Torino, 1957; Idem, *Il Lanfranchi ed altri artisti all'Eremo di Lanzo*, « Boll. Soc. Piem. di Archeologia e Belle Arti », Torino, 1960; Idem, *La chiesetta di San Bartolomeo presso Avigliana (proposta di restauro)*, Torino, Bollett. SPABA, 1º febbraio 1934; Idem, *La fantasticheria architettonica dei piemontesi nel Sei e Settecento*, « Quaderni Assoc. Culturale Italiana », ACI, Torino, 1960; Idem, *Parole ai giovani su Carlo ed Amedeo di Castellamonte*, « Atti Rassegna Tecnica dellla Soc. Ing. e Arch. », Torino, agosto 1967; G. Claretta, *Notizie storiche intorno alla vita ed ai tempi di Beatrice di Portogallo Duchessa di Savoia, 1504-1538*, Torino, Bolla, 1863; Idem, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, Genova, 1878; F. Cognasso, *Il Conte Verde*, Torino, 1926; Idem, *Il Piemonte, nell'età sveva*, Torino, 1968; L. Collobi, *Carlo di Castellamonte primo ingegnere del Duca di Savoia*, « Bollett. Storico Bibliogr. Subalpino », Torino, 2-3-4, 1937; Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti Vercellesi*, Vercelli, 1883, pp. 271-328; C. Cottafavi, *Filippo d'Este e l'investitura di Ferrara nel 1591*, Reggio Emilia, 1889; D. G. Cravero, *Trecento anni di vita del Palazzo Civico di Torino*, Torino, ed. Città Torino, 1964; R. D'Azeglio, *Regia Galleria illustrata*, 1850; Idem, *Notizie estetiche e biografiche sopra opere oltremontane del Museo torinese*, Firenze, 1862; M. C. Daviso, *Considerazioni intorno ai tre Stati in Piemonte*, « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », Torino, 1947; G. Delogo, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del '600 e del '700*, Venezia, 1931; Ms. *Derivazioni diverse dalla Stura*, Archivio Com. di Robassomero, 1549; J. Deshusses, *Tableaux piémontais à l'Abbaye d'Aute comte (Savoie)*, « Boll. SPABA », 1952-53; T. de Marinis, *Storia dell'arte tipografica*, « Encicl. Treccani », 30, Bergamo, 1936; G. Donna d'Oldenico, *Gli affreschi di Voragno ed il passaggio della Sindone in Val di Lanzo*, Ceres, Soc. Stor. V. di Lanzo, IV, 1959; P. T. Dori, *Emanuele Filiberto accoglie con festa in Torino gli Ambasciatori Svizzeri*, « Almanacco di Torino », anno quarto, 1882, ed. Casanova, 25 settembre 1578, p. 117; Idem, *Il Giglio decumano ossia delle solenni feste celebrate in Torino pel matrimonio di Carlo Emanuele II con Francesca di Francia, 1663*; Eremo di Lanzo, *Theatrum Statum R. Celsitudinae Sabaudiae Ducis*, etc., Amsterdam, 1682, tomo I, p. 64 (Eremus de Rorea); Idem, *Nouveau Thé–tre du Piemont et de la Savoye*, Aja, 1725; Flechia, *Memorie della R. Accademia delle Scienze*, Torino, II, CXXVII, p. 303; G. Fornaseri, *Beatrice di Portogallo Duchessa di Savoia, 1504-1538*, Cuneo, Saste, 1957; F. Gabotto, *L'età del Conte Verde in Piemonte*, Torino, 1895; Idem, *Lo stato Sabaudo da Amedeo VIII ad Emanuele Filiberto*, Torino, 1894; Gabotto e Barberis, *Le carte dell'Archivio Arcivescovile di Torino*; N. Gabrielli, *Catalogo della Mostra di Gaudenzio Ferrari*, Vercelli, 1956; C. Giovenale, *Delle maraviglie di San Pancrazio M.*, Carmagnola, Colonna, 1655; M. Gregori, *Due opere dello Spanzotti*, « Paragone », maggio 1954; A. Griseri, *Un'aggiunta per la giovinezza di Gerolamo Giovenone e di Defendente Ferraris*, « Boll. SPABA », 1952-53; M. Grosso e M. F. Mellano, *La controriforma nella Arcidiocesi di Torino*, Tip. Poliglotta Vaticana, 1957; A. Hajdecki, *Die Italienische Lira da Braccio*, Mostar, 1892; D. Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccaro*, Roma, in « Paragone », n. 105, 1958; *Indice generale degli Incunaboli delle Biblioteche d'Italia*, Roma, 1943; P. Lavedan, *Monuments de France*, Artand, 1970; Lomazzo, *Idea del tempio della Pittura*, 1590; Idem, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura ed Architettura*; R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti* (presentazione al « Catalogo dei pittori della realtà in Lombardia »), Milano, 1953; Idem, *Prefazione al Catalogo della Mostra dell'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, 1958; C. Lovera di Castiglione, *Calvino ad Aosta*, Aosta, Imprimerie Catholique, 1936; L. Mallé, *Aggiunta a Spanzotti. Un martirio di S. Sebastiano*; Idem, *Catalogo del Museo d'arte antica: la pittura e la scultura*, Torino 1963-65; Idem, *Fucina piemontese: Sodoma giovane, Gaudenzio, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone*, Torino, «Bollettino SPABA», 1954-57; Idem, *Gaudenzio e l'orientamento della pittura piemontese nel '500*, « Atti e memorie del terzo Congresso Piemontese di Antichità ed Arte a Varallo Sesia », settembre 1960; Idem, *La pittura piemontese tra '400 e '500. Nuovi ritrovamenti e un vecchio problema: Martino Spanzotti e Defendente Ferrari*, « Boll. SPABA », 1952-53; Idem, *Le vetrate in Piemonte tra la fine del '400 e la metà del '500* (parte I), Torino, « Cronache economiche », aprile 1971; Idem, *Tavolette restaurate di Defendente*, Torino, « Boll. SPABA », 1958-59; G. Manzoni, *Annali tipografici torinesi del sec. XV*, « Miscellanea di Storia Italiana », tomo IV, Torino, 1863; D. Martini, *S. Marchese protettore di Altessano Torinese*,

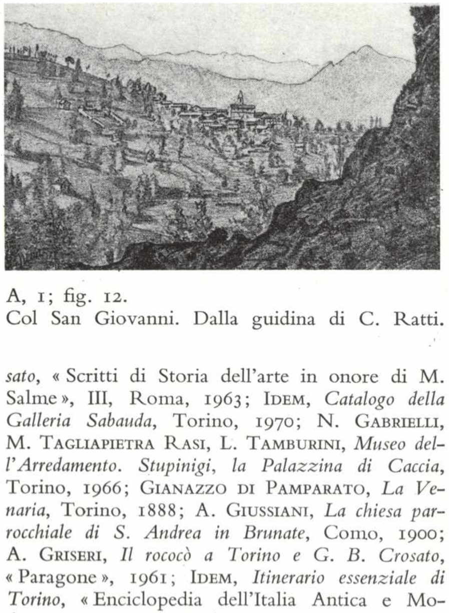
A, 1; fig. 10.
Pian della Mussa. Schizzo di G. Ghione per il Ratti (1893).





A, 1; fig. 11.
Balme e la sua conca. Dal Ratti (1893).

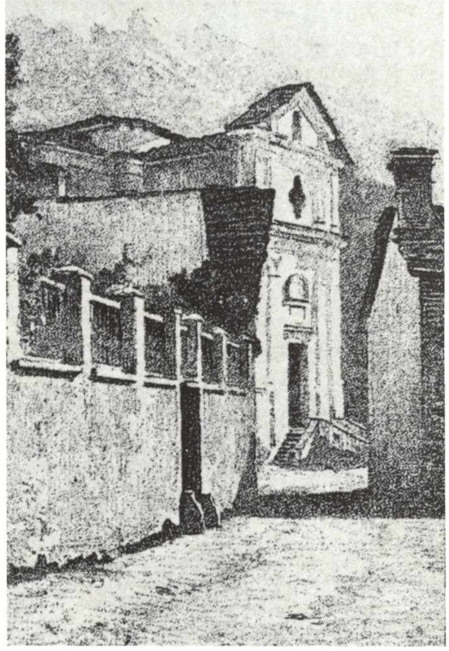
« Memorie storiche », Torino, Celanza, 1910; L. Masini, *La vita e l'arte di Filippo Juvarra*, « Atti SPABA », IX, 1920; Minoglio, *Cenni Storici su Moncalvo*; U. Monneret de Villard, *Edifizi del Piemonte*, in « Monitore tecnico », n. 5, p. 112, Milano, 1911; E. Olivero, *La chiesa di S. Agostino e le sue opere d'arte*; Idem, *Il Castello di Grosso Canavese*, in « Il Momento », 25 maggio 1927; G. Palese, *San Pancrazio martire e il suo santuario di Pianezza*, Chieri, Astesano, 1959; G. Palmero, *Cenni storici su Corio e Rocca di Corio*; A. F. Parisi e G. Romano, *Mostra del Gotico nel Piemonte centro-occidentale (Il principato di Piemonte Acaja)*, Torino, 1972; C. Patrucco, *La lotta contro i Valdesi*, in « Eman. Filiberto », comitato IV Centenario, Torino, 1928; S. Peretti, *L'antico castello di Lanzo fu raso al suolo quattrocento anni fa*, « Il Risveglio del Canavese », 20-27 dicembre 1959; R. Pommer, *Eighteenth - Century Architecture in Piedmont: the open Structures of Juvarra, Alfieri, & Vittone*, New York, New York University Press, 1967; G. Ponchia, *Montanaro nella storia dell'abbazia di Fruttuaria e del Piemonte*, Ivrea, 1971; G. Porporato, *Storia popolare di Ala di Stura*, Pinerolo, 1962; U. di Primeglio, *Jaqueline d'Entremont* in « Novelle aneddotiche piemontesi », Asti, s. d.; C. Proanis, *Storia della antica Torino*; Reinaud, *Invasions des Sarrasin en France et de France en Savoie, en Piémont et dans la Suisse*, Paris, 1836; D. E. Rhodes, *Giovanni Fabri tipografo del XV secolo in Torino ed in Caselle (con nota sulle cartiere di Caselle)*, Ciriè, 1962; G. Rodolfo, *Lettera autografa di Gian Martino Spanzotti riguardante un'ancora da lui dipinta nel 1509 per la chiesa parrocchiale di Carmagnola*, « Boll. SPABA », 1952-53; G. Romano, *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*; R. de Salnove, *La Vénerie Royale*, Paris, 1655; C. Salvioni, *Lamentazione metrica sulla passione di N. S. in antico dialetto pedemontano*, Torino, 1886; F. Savio, *Vescovi d'Italia*, Torino, 1898-99; M. J. di Savoia, *Amedeo VI e Amedeo VII di Savoia*, Verona, 1956; A. Scotti, *Giardini fiorentini e torinesi tra '500 e '600. Loro struttura e significato*, « Arte », n. 6, giugno 1969, Milano; Saint Simon, *Mémoires*, Paris, Boislisle, 1897; A. Sismonda, *Notizie storiche di Ciriè*, Ciriè, 1924; E. Sopetto, *Margherita di Savoia Marchesana di Monferrato*, Torino, 1906; W. Suida, *Contributo alla conoscenza delle pitture piemontesi in America*, « Boll. SPABA », 1954-57; Tallement des Reaux, *Historiettes*, Paris, 1929; A. Tallone, *Parlamento Sabaudo*, « Atti delle Assemblee costituzionali italiane R. Accademia dei Lincei », Bologna, 1932; L. Tamburini, *Le Chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, « Le Bouquiniste », Torino, 1968; A. Telucchini, *Notizie su « Inventario di opere d'arte esistenti nel R. Palazzo della Venaria, del 7 maggio 1691 »*, s. d.; G. Testori, *G. Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, Centro Culturale Olivetti, Ivrea, 1958; G. Tonello, *Memorie storiche sul Marchese di Pianezza ed alcuni suoi congiunti*, Torino, Casa della Missione, 1922; L. Vaccarone e M. Franklin, *Notice historique sur l'ancienne route de Charles Emannuel II et les grottes des Echelles*, Chambery, 1887; Idem, *Le vie delle Alpi Occidentali negli antichi tempi*, Torino, 1884; V. Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939; Idem, *Defendente Ferrari*, Torino, 1955; Idem, *I Musei Civici nel 1932*, « Rivista », n. 9, Torino, 1933; Idem, *Il Museo Civico di Torino, 1859-1960*; Torino, 1960; Idem, *Sedici opere di Defendente Ferrari di Chivasso*, Torino, 1956; M. Viale-Ferrero, *Feste della Madama Reale di Savoia*, Torino, 1905; E. Winternitz, *Gaudenzio Ferrari, his School and the early History of the Violin*, Soc. Conservaz. Opere d'arte Valsesia, Varallo Sesia, 1967; G. Zorzi, *Di una lettera di Torquato Tasso in relazione con un'opera di A. Palladio (L'antico parco reale di Torino)*, « Nuovo Archivio Veneto », n. s., XII, t. XXIV, I, 1912; M. Zucchi, *Origini e vicende del Titolo di Principe di Piemonte*, « Miscellanea di Storia Italiana », s. III, XV, 1913.

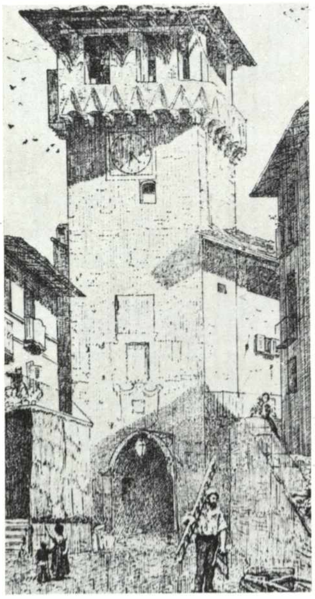

A, 1; fig. 12.
Col San Giovanni. Dalla guidina di C. Ratti.

Riferimenti bibliografici da V, 1 a VI, 5.

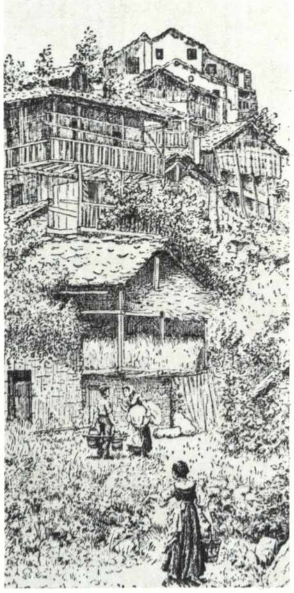
A. (?), *Castello della Venaria Reale*, in « Artiglieria 1848-95 », Torino, 1895; Autori vari (Bernardi, Brinckmann, Brizio, Cognasso, Viale), *Il Castello del Valentino*, Torino, 1949; Autori vari, *Oratorii borromei (Relazioni del Congresso di Varenna)*, « Arte Lombarda », 1972; V. Badini Confalonieri, *Storia del Santuario di Forno (Groscavallo)*, Torino, 1876; Barberis, *Il Cardinale delle Lanze*, 1933; Baruffi, *Passeggiate nei dintorni di Torino*, Torino, 1853-61; M. Bernardi, *La palazzina di caccia di Stupinigi*, Torino, 1961; Idem, *Vecchie ville piemontesi*, « La Stampa », anno 99, n. 68; A. Bertini, *Catalogo della Biblioteca del Re di Torino*, Torino, 1958; A. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, Torino, 1867-78; C. Boggio, *Le chiese del Canavese*, Ivrea, 1910; A. Bonino, *Il barocco nel Cuneese*, Torino, 1930; G. Bosco, *Vita di San Pancrazio*, Roma, 1939; R. Brayda, *Il Palazzo del Comune di Torino*, « Giorn. Illustrato dell'Esposizione Nazionale del 1898 », Torino, 1898; C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti nel Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963; D. M. Brizio, *L'opera dei Recchi in Piemonte*, « Arte lombarda », 1956; Brofferio, *Vita ed opere di E. Calvo*, Torino, 1930; S. Butler, *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino*, London, 1913; N. Carboneri, *Note quariniane*, « Bollettino Soc. Studi Storici Provincia di Cuneo », aprile 1959; G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Turin, 1853; A. Cavallari Murat, *Aggiornamento tecnico e critico nei trattati vittoniani*, « Atti del Convegno su Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco nel '700 », Torino, Accademia delle Scienze, 1972; Idem, *Breve storia dell'urbanistica in Piemonte*, in « Storia del Piemonte », Torino, 1960; Idem, *Gian Giacomo Plantery architetto barocco*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. », 1957; Idem, *Giuseppe Viana, architetto Sabaudo in Sardegna*, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. », Torino, dicembre 1960; Idem, *Il progetto di Mario Ludovico Quarini per il Palazzo Madama*, « Bollettino del Centro Studi Archeologici e Artistici del Piemonte », 1941-42; Idem, *La chiesa nello spazio urbanistico barocco*, Bologna, « Atti del Congresso di Architettura sacra », 1955; Idem, *La facciata di S. Nicolao di Coassolo (1747-50). L'autore Carlo Maria Castelli e il restauro*, « Bollettino Storico-Bibliografico subalpino », XLIV, 1942; Idem, *L'architettura sacra di Bernardo Vittone*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. », 1956; G. Chevalley, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi nel sec. XVIII*, Torino, 1912; Idem, *La villa del Cardinale*, Torino, « Boll. Società Piem. d'Arch. e Belle Arti », 1948; T. Chiuso (?), *Storia del Santuario di Sant'Ignazio di Loiola presso Lanzo*, Torino, 1894; G. Claretta, *Dizionario bibliografico genealogico del Piemonte*, ms. in Bibl. Seminario Metropolitano; A. Coleridge, *Don Petrós Table - Tops Scagliola and Grand Tour clients*, « Apollo », 1966; V. Comolli Mandracci, *Gli oratori del Sei e Settecento nella Valle d'Intelvi*, « Arte Lombarda », Milano, 1966; N. Costa, *Poesie del Calvo*, Torino 1930; Cruzat, *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, et dans d'autres Cabinets* ..., Tome premier, à Paris De l'Imprimerie Royale, MDCCXXIX; G. Datta de Albertis, *Cristina di Francia, Madama Reale*, Torino, 1943; M. D'Azeglio, *I miei ricordi*; D. De Bernardi, *L'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra*, « Atti Congresso di Varallo », Torino, 1960; F. A. Della Chiesa, *Discorsi sulle Famiglie Nobili del Piemonte*, ms. nella Biblioteca del Seminario Metropolitano; A. Demoment, *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, Enghien, 1949; G. Donna d'Oldenico, *Il Santuario di Forno Alpi Graie ed una ignorata opera d'intarsio del Prinotto*, « Quaderno XIV della Società Storica delle Valli di Lanzo », s. d.; R. Falsini, *Istruzioni sul culto del Mistero eucaristico*, Milano, 1967; N. Gabrielli, *Aggiunte a G. B. Crosato*, « Scritti di Storia dell'arte in onore di M. Salme », III, Roma, 1963; Idem, *Catalogo della Galleria Sabauda*, Torino, 1970; N. Gabrielli, M. Tagliapietra Rasi, L. Tamburini, *Museo dell'Arredamento. Stupinigi, la Palazzina di Caccia*, Torino, 1966; Gianazzo di Pamparato, *La Venaria*, Torino, 1888; A. Giussiani, *La chiesa parrocchiale di S. Andrea in Brunate*, Como, 1900; A. Griseri, *Il rococò a Torino e G. B. Crosato*, « Paragone », 1961; Idem, *Itinerario essenziale di Torino*, « Enciclopedia dell'Italia Antica e Moderna », 1961; Idem, *The Palazzo Reale at Turin*, « The Connaisseur », London, 1957; A. Grossi, *Guida alle cascine, e vigne del territorio di Torino e suoi contorni*, 1790; G. Iudica-Cordiglia, *La Bertalazona*, Dattiloscritto, Ciriè, 1971; L. Mallé, *I disegni di Juvarra per Stupinigi*, « Cronache economiche », Torino, 1971; Idem, *Stupinigi*, Torino. 1968; A. Manno, *Dizionario genealogico*, ms. Bibl. Reale, Torino; Idem, *Il Patriziato Subalpino*, Bibl. Reale, Torino; M. Martina, *Front e Vauda nel Canavese*, 2ª ediz., Torino, 1962; C. Merlini, *Palazzi e curiosità storiche torinesi*, Torino, 1933; H. A. Millon, *Alcune osservazioni sulle opere giovanili di B. A. Vittone*, « Bollettino della Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti », 1958-1959; V. Moccagatta, *L'architetto Mario Ludovico Quarini e le sue opere*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Arch. », 5. 1958; N. N., *La Madonna di Forno Alpi Graie ed il suo Santuario: cenni storici*, Mathi, 1948; K. Noeles, *L'architetto Giovanni Battista Mola e la sua Guida romana del 1663*, « Arte Lombarda », 1966; E. Olivero, *Giovanni Paolo Recchi pittore comasco del sec. XVII*, in « La chiesa

A, 1; fig. 13.
La parrocchiale dei S.S. Nicolao e Grato ad Ala (1727-69, ultima riplasmazione di edificio medioevale e poi rinascimentale).

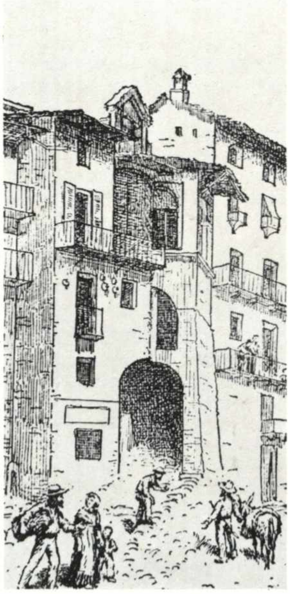




A, 1; fig. 14.
La porta turrita di Aimone a Lanzo nello schizzo di Samuel Butler (1913).



A, 1; fig. 15.
La borgata di Fucine presso Viù dalla guida di Samuel Butler (1913).

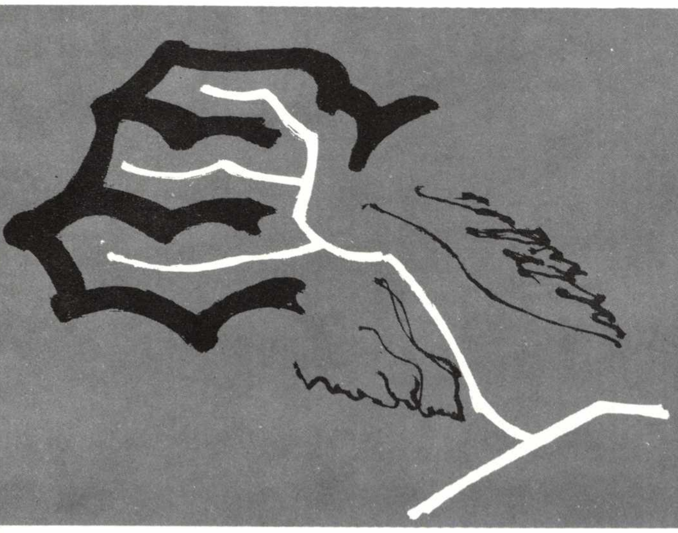


A, 1; fig. 16.
Piazza Gallenga a Lanzo dalla guida inglese di Samuel Butler (1913).

di San Francesco d'Assisi», Chieri, 1935; Idem, *Giovanni Tommaso Prunotto*, Torino, 1939; Idem, *Il palazzo municipale di Torino e il suo architetto*, «Torino», Torino, n. 12, 1927; Idem, *La Chiesa di San Francesco d'Assisi*, Torino, 1935; Idem, *L'architetto Luigi Barberis*, in «La chiesa di S. Francesco d'Assisi in Torino e le sue opere d'arte», Chieri, 1935; Idem, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*, Torino, 1920; idem, *Miscellanea di Architettura Piemontese nel Settecento: i Morari, Vittone e Buniva*, Torino, 1937; Idem, *Notizie sui pittori Guidobono*, Torino, 1939; Idem, *Stefano Maria Clemente, scultore torinese nel sec. XVIII e la sua bottega*, Torino, 1935; A. Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei sec. XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, 1953; Idem, *Sul Palazzo Chiablese presso la villa della Regina*, «Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Archit.», Torino, gennaio 1961; Idem, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, 1965; G. T. Periolatti, *Memorie antiche di Lanzo e Valli*, 1749, ms. Bibl. Reale, Torino; Ratti, *Da Torino a Lanzo e per le Valli della Stura*, Torino, 1883; Ravelli, *Valsesia e Monterosa*, Novara, 1924; C. Rosa-Brusin, *Balangero, Mathi, Villanova e Cafasse*, Venaria Reale, 1923; U. Sartorio, *Dalla «Lega Nera» alla voce di Carpenter in una villa patrizia del verde canavese*, «L'Italia», 1964; G. Saroglia, *Il cardinale delle Lanze abate di S. Benigno e Fruttuaria*, Torino, 1884; L. Simona, *Artisti della Svizzera italiana operosi in Torino e Piemonte*, «Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde», Zürich, 1933; L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino, «Le Bouquiniste», 1969; Thieme-Becker, *Künster lexicon*, 1922; G. Vacchetta, *La chiesa di San Giovanni di Saluzzo*, Cuneo, 1928; J. Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliotheque nationale de Paris*, Rome, 1960; M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale* (preparazione di Giulio Carlo Argan), Torino, 1970; Idem, *La scenografia nel Settecento e i fratelli Galliari*, Torino, 1956; I. Vigoni, *Pallii d'altare di scagliola in provincia di Como e fuori*, «Arte Lombarda», 1966; B. A. Vittone, *Istruzioni diverse*, Lugano, 1766; G. Viviani, *Memoria storica sulla costruzione della chiesa parrocchiale di Balangero*, Torino, 1836; R. Wittkower, *Vittone's Drawings in the Musée des Arts Decoratifs*, in «Studies in Renaissance and Baroque Art», 1967; S. J. Woolf, *Studi sulla nobiltà piemontese nell'epoca dell'assolutismo*, «Accademia delle Scienze», 1963, Torino; P. Zampetti, *La pittura del Seicento a Venezia (Mostra a Ca' Pesaro)*, Venezia, 1959; M. Zucchi, *Della vita e delle opere di Claudio Beaumont*, Torino, 1921.

Riferimenti bibliografici da VII, 1 a VIII, 5.

G. Albenga, *Carlo Bernardo Mosca e il suo ponte*, «Atti dei Sindacati Fasc. Ingegneri di Torino», marzo 1932; M. P. Albert, *Il teologo Federico Albert*, Lanzo, 1926; L. Arcozzi-Magno, *Il Cicerone delle strade ferrate: linea Torino-Ciriè-Lanzo*, Torino, 1878; Idem, *Le Valli di Lanzo*, 1870; Idem, *La cappella Arcozzi Massimo dedicata all'Immacolata Concezione del B. M. V. (San Maurizio Canavese)*, «Bollettino SPABA», 1958-59; Audiberti, *Regiae villae poetice descriptae*; A. Badini-Confalonieri, *Relazione del Delegato Straordinario al Consiglio Comunale di Lanzo, 27 dicembre 1874*, Torino, 1875; Balbo, *Le Valli di Viù nei frammenti sul Piemonte*; F. Baldinucci, *Delle notizie dei Professori dal disegno da Cimabue in qua* (con note di G. Piacenza), Firenze, 1769-70; V. Barelli, *Cenni di statistica mineralogica degli stati di S. M. il Re di Sardegna (ovvero Catalogo razionale della raccolta formatasi presso l'azienda generale dell'interno)*, Torino, 1835; M. Bernardi e V. Viale, *Alfredo d'Andrade*, Torino, Soc. Piem. d'Arch. e Belle Arti, 1957; R. Bettica, *Un poeta sconosciuto, Luigi Cibrario*, Torino, Soc. Storica Valli di Lanzo (III), 1959; G. Borghezio, *Un'opera d'arte sperduta fra i monti, La flagellazione di Cristo, Tela di Daniel Leyter nella Cappellania di Bussoni (Val Grande)*, nella rivista «Giovane Montagna», Torino, 1922, p. 97; Bricco, *Ad Lanciei valles*, Taurini, 1835; L. Bulferetti, *Considerazioni generali sull'assolutismo mercantilistico di Carlo Emanuele II (1663-1675)*, «Annali della Facoltà di Lettere, Filos. e Magist. dell'Università di Cagliari», XIX, 1952; M. Cabras, *Le opere del De Vincenti e dei primi ingegneri militari piemontesi in Sardegna*, «Atti XIII Congresso di Storia dell'Architettura», Roma, 1966; G. Casalis, *Dizionario geografico, storico statistico, commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, vol. I-XXVI, Torino, 1835-54; *Catalogo a stampa della collezione del Conte Cibrario*, 1864; A. Cavallari Murat, *Indagini sull'espansione in Sardegna dell'architettura Settecentesca piemontese*, «Boll. Centro Studi Storia Architettura», Roma, 1961; Idem, *L'architettura sacra del Vittone*, «Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Arch.», Torino, 1956; Idem, *Saverio Belgrano di Famolasco ingegnere sabaudo quale architetto in Sardegna*, «Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. Arch.», 1961; Idem, *Struttura e forma nel trattato architettonico del Guarini* (in «Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco»), Torino, 1970; L. Cibrario, *Alcuni dipinti, disegni, oggetti antichi ed autografi posseduti dal conte Luigi Cibrario*; Idem, *Cenni sul santuario della Madonna degli Olmetti presso a Lemie*; Idem, *Cronaca d'Usseglio*; Idem, *Dell'uso e della qualità degli schioppi nell'anno 1347 con alcune notizie sulle condizioni statistiche ed economiche delle valli di Lanzo, di Lemie e d'Usseglio nel sec. XIV. Della storia di Ginevra e di alcune fonti della medesima*, «Memorie»; Idem, *Genealogia dei nobili Cibrario d'Usseglio, cittadini torinesi*; Idem, *Le valli di Lanzo e d'Usseglio nei tempi di mezzo*; Idem, *Lettre de M. C. Intendent Louis Cibrario a M. le professeur Raymond sur la route qui conduisait anciennement par la vallée d'Usseil, de Piémont dans la haute Maurienne*; Idem, *Notizie biografiche del marchese Agostino Lascaris di Ventimiglia*; L. Cibrario e D. C. Promis, *Sigilli dei Principi di Savoia raccolti e illustrati per ordine di Re Carlo Alberto*; Commissione Comizio Agrario, *Inchiesta economico-agraria sui paesi montuosi del circondario di Torino*; Clavarino, *Corografia statistica e storica delle Valli di Lanzo*, 1867; F. Cognasso, *Lettere di Vittorio Emanuele II*, 1966; A. Corbor, *Invention de Carouge*, Lausanne, 1967; De Gregory, *Aperçu statistique de l'arondissement de Lanzo*, Turin, an IX; F. Durando di Villa, *Notizie di alcuni artisti, a seguito del «Ragionamento»*, «Regolamenti della Reale Accademia di Pittura e Scultura di Torino», Torino, 1778; Idem, *Ragionamento letto il 18 aprile 1770 all'Accademia di Belle Arti di Torino*, Torino, 1778; D. Fillia, *La Sardegna cristiana*, Sassari, 1929; C. Francesetti, *Lettres sur les vallées de Lanzo*, 1823; Grossi, *Guida alle Cascine e Vigne*, 1791; L. Mallé, *I dipinti del Museo d'Arte Moderna*, «Catalogo», Torino, 1963; G. Manno, *Storia di Sardegna*, Cagliari, 1929; A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, Torino, G. e P. Milone, *Notizie delle Valli di Lanzo raccolte ed ordinate*, Torino, 1911; C. Mosca (Jr.), *Il Ponte Mosca sulla Dora Riparia presso Torino*, «Dissertazione presentata alla Commissione esaminatrice da Carlo Mosca da Torino per ottenere il diploma di Ingegnere Civile», Torino, 1873; C. Navone, *Groscavallo*, Torino, 1961; A. B. Nicolis di Robilant, *De l'utilité et de l'importance des voyages et des courses dans son propre pays*, Torino, 1790; E. Olivero, *Splendore dell'arte nelle Chiese dell'Archidiocesi*; G. Palmero, *Cenni storici intorno a Corio e Rocca Canavese*, Torino, 1873; M. Paroletti, *Descrizione dei Santuari del Piemonte* ecc., Torino, 1822-25; G. Prato, *Censimenti e popolazione in Piemonte nei secoli XVI, XVII e XVIII*, «Rivista ital. di Sociologia», X, 1906; Idem, *La vita economica in Piemonte a mezzo il secolo XVIII*, Torino, 1908; Ratti, *Guida delle Valli di Lanzo*, 1883; G. B. Roletto, *La zona pastorale delle valli di Lanzo*, «La Geografia», IX, 1921; Idem, *Le funzioni antropogenetiche dell'irrigazione in alcune valli piemontesi*, «La Geografia», X, 1922; C. Salvi, «*A brusa suta 'l Susa*», I, *Storia di un reggimento alpino*; II, *Vicende di un antico reggimento*; Idem, *Gli anni democratici*, in «Torino napoleonica», 1965; Savj-Lopez, *Le valli di Lanzo*, 1886; F. Sclopis, *Notizie della vita e degli studi del conte Luigi Cibrario*, Torino, St. Reale, 1870; B. H. Slicher van Bath, *Le climat et les récoltes en Haut Moyen Age*, Spoleto, Centro Studi A M, XIII, 1966; D. M. Smith, *Vittorio Emanuele II*, Bari, 1972; M. Tonelli-Rondelli, *Le abitazioni temporanee della valle di Ala*, «L'Universo», VI, 1925; Ufficio Idrografico del Po, *Statistica delle aree dei bacini idrografici*, vol. III, Parma, 1925; Idem, *Dati caratteristici dei corsi d'acqua italiani*, Roma, Istituto Poligrafico di Stato, 1939; V. Viale, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, «Rivista», Torino, 1942.

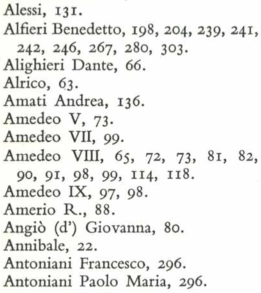


APPENDICE 2

INDICE DEI NOMI

Aasan, 240, 241.
Abbone (abbate), 24, 25.
Acaja (d') Luigi, 82.
Adalberto, 26.
Adepiene, 207.
Aghè (d') Filippo, 193.
Aimone di Challant, 39, 65, 75.
Aimone di Savoia, 36.
Alba (d') Macrino, 138.
Albenga Giuseppe, 75, 102.
Albert Federico, 218.
Alberti Leon Battista, 33, 105, 132.
Albini Amedeo, 96.
Alessi, 131.
Alfieri Benedetto, 198, 204, 239, 241, 242, 246, 267, 280, 303.
Alighieri Dante, 66.
Alrico, 63.
Amati Andrea, 136.
Amedeo V, 73.
Amedeo VII, 99.
Amedeo VIII, 65, 72, 73, 81, 82, 90, 91, 98, 99, 114, 118.
Amedeo IX, 97, 98.
Amerio R., 88.
Angiò (d') Giovanna, 80.
Annibale, 22.
Antoniani Francesco, 296.
Antoniani Paolo Maria, 296.
Arborea (d') Eleonora, 80.
Arduino (re d'Ivrea), 27, 28.
Argan Giulio Carlo, 258.
Argand E., 18, 19.
Armano Bernardino, 188, 190.
Armano Carlo Lorenzo, 188, 198.
Armano Giacomo, 188.
Armano Giambattista, 188.
Arpesani Carlo, 142.
Augusto (imperatore romano), 13.
Avanzini, 205.
Avanzini Antonio, 202, 204, 236.
Avanzini Francesco, 204, 236.
Avondo, 335.
Azario Pietro, 100.

A, 2; fig. 1.
Dettaglio della scenografia edilizia multipiana in Piazza Gallenga a Lanzo.



Bagnasco Cacherana Francesca, 208.
Baldinucci Francesco, 209, 278.
Bapteur Jean, 98.
Baratta Giovanni, 248, 255.
Barberis Luigi, 294.
Baretta Luigi, 270.
Barocelli Piero, 18, 19, 22, 23.
Baudi di Vesme Alessandro, 145.
Bays Giuseppe Giacinto, 247.
Bazzi Giovan Antonio (detto il Sodoma), 121, 123, 146.
Beatrice di Portogallo, 128, 138, 176.
Bellezza Prinsi A., 96, 188.
Bellori, 233, 238.
Berengario, 273.
Bernardi Marziano, 214.
Bernardo da Chiaravalle, 67.
Bernini Francesco, 162.
Bernini Lorenzo, 160, 173, 208, 242.
Bersano Begey Marina, 112.
Bertalazone (famiglia), 197.
Bertea, 46, 335.
Bertiona Agnese, 101.
Bertolero, 330.
Bertolotti Antonio, 75, 100, 190, 197, 276.
Betti Giovanni Battista, 296.
Betti Sigismondo, 296.
Bettica R., 312.
Bianchi (famiglia), 195.
Bianchi Bernardino, 210.
Bianchi Francesco, 195.
Bianchi Isidoro, 195, 236.
Bianchi Pompeo, 195.
Birago di Borgaro, 303.
Blancardi Gio. Battista, 325.
Blanchard, 12, 334.
Blaue, 152.
Bloch M., 66.
Bo Ludovico, 303.
Boggio Camillo, 26.
Boileau, 135.
Bollati Luigi, 332.
Bonifacio di Monferrato, 76, 80.
Bonifacio IV di Monferrato, 77.
Borasi Vincenzo, 20, 82, 209.
Borghesio Gino, 278.
Borromeo Carlo, 218.
Borromini Francesco, 169, 205, 236, 258.
Boscarati, 286.
Boschini Mario, 152.
Bossoli Carlo, 243.
Bottino Martino Antonio, 278.
Boucheron, 233.
Brandi Cesare, 258.
Briati, 294.
Brilli Francesco, 270.
Brinckmann, 173, 244.
Brissac, 77.
Brizio A. M., 97.
Bruningo, 26, 33, 36.
Busca Alessandro, 10.
Buscaglione Michele, 274.
Butler Samuel, 335.
Butturini Gioachino, 310.

Caballarii Amedeo, 178.
Calderini Mario, 6, 335.
Callimaco, 164.
Calvino, 133.
Canavesio, 86.
Cane Ottaviano, 134, 135.
Cane Sibilla, 80, 187, 188, 190.
Cani Facino, 101.
Cappa Bava L., 20.
Caprino (del) Meo, 132.
Caravaggio, 136.
Caravoglia Bartolomeo, 208, 209.
Carboneri, 157, 276.
Carducci Carlo, 15.
Carducci Giosue, 10.
Carignano (di) Tomaso, 159.
Carità Roberto, 70.
Carli Guido, 214.
Carlo I, 98.
Carlo III, 114, 126, 128, 132, 134, 138, 144, 145.
Carlo V, di Francia, 126.
Carlo di Savoia, 97.
Carlo Emanuele I, 188.
Carlo Emanuele II, 68, 179, 180, 184, 264.
Carlo Emanuele III, 153, 155, 157, 158, 162, 169, 186, 190, 207, 210, 212, 214, 221, 246, 335.
Carlomagno, 25.
Carpaccio, 148.
Carpano, 68, 88.
Carracha Giovanni, 157.
Cartesio, 155.
Cars Lorenzo, 220.
Casalis, 276.
Casella Alessandro, 236.
Casella Giacomo, 169.
Casella Gio. Andrea, 169.
Cassatella G., 78.
Castellamonte (di) Amedeo, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 166, 169, 173, 193, 198, 203, 207, 208, 209, 212, 234, 236, 243, 246, 247.
Castellamonte (di) Carlo, 153, 157, 158, 166, 203.
Caterina de' Medici, 126, 130, 176.
Cavallari Murat Augusto, 3, 5.
Cerruti Bauduc Felice, 332, 334.
Charonton, 127.
Chiabrera Gabriello, 234.
Chiomba Apollinare, 213, 232.
Cibrario Luigi, 81, 98, 212.
Cibrario Luigi (senior), 22, 325.
Cignaroli Vittorio, 102, 212, 213, 226.
Cipolla Carlo, 24.
Cipolla Clemente, 63.
Citeaux, 68.
Claretta, 180.
Claudio (imperatore romano), 13.
Clemente VIII (Papa), 218.
Clouet Jean, 127, 132, 138.
Cluny, 68.
Cognasso Francesco, 77.
Cognengo, 153.
Coligny, 176.
Collino Ignazio, 296.
Conca Sebastiano, 248, 253, 257.
Confienza (da) Pantaleone, 112.
Contini Bonacossi, 130.
Contini-Fontana, 124, 130, 133.
Coppo Secondino, 245.
Cordero di Pamparato S., 100.
Cozio, 16, 22.
Cravero Davide, 194.
Crevola Laura, 157.
Crespi Daniele, 238.
Cutet Claudio, 188.

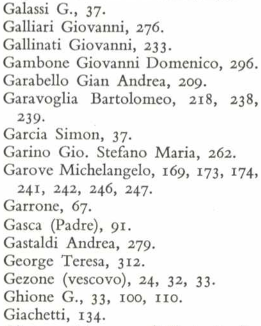
Damiani Pietro, 264.
D'Andrade, 335.
Dauphin Carlo Claudio, 208, 209, 210, 214, 233.
Daviso Maria Clotilde, 118.
D'Azeglio Massimo, 261.
De Gaulle, 331.
De Lasteyre R., 37.
Della Porta Francesco, 114.
Delugo Giuseppe, 214.
Dematteis Domenico, 273.
Denina, 268.
De Nicellis Giov. Pietro, 82.
Dientzenhofen, 241.
Donna d'Oldenico Giovanni, 80, 116, 133, 238.
D'Oria Gio. Gieronimo, 177, 178.
Doria Ippolita, 178.
Drappero Natalino, 40, 150.
Dufour, 184.
Durandi, 22.

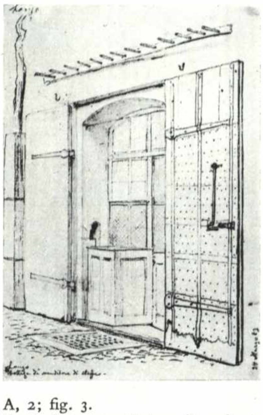
Elisabetta Maria Francesca di Savoia, 208.
Emanuele XIV di Braganza, 138, 146.
Emanuele Filiberto, 75, 77, 120, 128, 138, 140, 152, 157, 176, 177, 186, 208, 219, 221, 225.
Enrico IV, 157.
Enrico di Borbone, 176.
Entremont (d') Jaqueline, 77, 177.
Estrade (d') Giovanna Francesca, 208.

Fabre Giovanni, 112.
Falconi Bernardo, 164, 166-169, 234, 236.
Falletti di Barolo Tancredi, 334.
Fasoli G., 66.
Fea Pietro, 276.
Felice V (antipapa), 90, 91, 98.
Ferdinando Maria di Baviera, 208.
Ferrari Defendente, 11, 112, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 128, 130, 133, 135, 136, 137, 142, 146, 148.
Ferrari Eusebio, 142.
Ferrari Francesco, 116, 118, 133.
Ferrari Gaudenzio, 121, 135, 136, 138.
Ferrari Giovanni Amedeo, 116.
Ferrari Giovanni Ludovico, 116.
Ferrari (de) Giovan Pietro, 112.
Ferrera Fieschi Teresa, 283.
Ferrero Bonifacio, 136.
Ferrero Sebastiano (cardinale), 137.
Filippo III (imperatore di Spagna), 218.
Filippo d'Este, 157.
Fino C., 18.
Finolli Giuseppe, 273.
Fleury (di) Cristina, 208.
Fontanesi, 335.
Foscarini, 120.
Fraccaro P., 20.
Francesca (della) Piero, 95.
Francesco I, 130.
Francesetti Luigi, 109, 110, 212, 219, 268, 310, 311, 325.
Fresia Giovanni, 122.
Fromentin, 335.
Frontino, 63.

Gabotto, 23, 101, 312.
Gabrielli Noemi, 52, 90.
Gabro, 27.
Gabro Rodolfo, 31.
Gagliardi Domenico, 272.
Gagliardi Giovanni Battista, 270.
Galassi G., 37.
Galliari Giovanni, 276.
Gallinati Giovanni, 233.
Gambone Giovanni Domenico, 296.
Garabello Gian Andrea, 209.
Garavoglia Bartolomeo, 218, 238, 239.
Garcia Simon, 37.
Garino Gio. Stefano Maria, 262.
Garove Michelangelo, 169, 173, 174, 241, 242, 246, 247.
Garrone, 67.
Gasca (Padre), 91.
Gastaldi Andrea, 279.
George Teresa, 312.
Gezone (vescovo), 24, 32, 33.
Ghione G., 33, 100, 110.
Giachetti, 134.
Giacomo I (vescovo di Torino), 187.
Giacomo de Medici, 130.
Giacomo di Monferrato, 82.
Giacosa Giuseppe, 10.
Gianquinto Corrado, 272.
Gioffredo Pietro, 111, 185.
Giovanni di Monferrato, 76.
Giovenone Gerolamo, 124, 135, 148, 150.
Giovenone Giuseppe, 11, 135, 138, 140, 142, 144, 145, 146, 148, 150.
Giulio Cesare, 13, 15, 331.

A, 2; fig. 2.
Appunti costruttivi del sistema di chiusura della porta di Lanzo nel 1883 di D'Andrade.





A, 2; fig. 3.
Particolari costruttivi medioevali rilevati nel 1883 da D'Andrade: bottega di stoffe.

Glabro Rodolfo, 28.
Goffi (famiglia), 106.
Goffi Amedeo Antonio, 91.
Goffi Giovanni, 91.
Goia, 217.
Gonin Francesco, 307, 309.
Gonteri di Faule Carlotta, 288.
Gontrano, 48.
Gonzaga Francesco, 221.
Gossard Jean, 138.
Gotifredo, 26, 27.
Gozzano Guido, 329.
Gracioti Pareti, 101.
Graneri della Rocca Gaspare, 199, 200, 202, 204, 213, 218, 233.
Greppio Antonio, 111.
Griseri Andreina, 52, 88, 84, 88, 91, 134, 194, 242, 253, 283.
Guardi Francesco, 242.
Guarini Guarino, 155, 169, 205, 234, 241, 242, 243.
Guglielmo VII di Monferrato, 66, 73.
Guglielmo di Volpiano, 24, 26, 27, 28, 33, 36, 49.
Guido Giacomo, 112.
Gutemberg, 111.

Henrietta Adelaide di Baviera, 208.
Hildebrandt, 241.
Honnecourt Villard (de), 67.
Hugford, 238.
Humbert, 335.

Ippona (d') Agostino, 24.
Isidoro da Siviglia, 33.
Isnarda Caterina, 208.

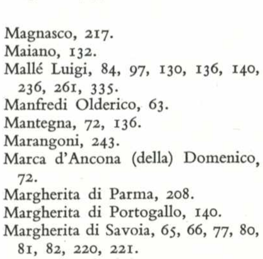
Jaquèrio Giacomo, 72, 81, 82, 84, 86, 88, 90, 116, 121.
Juvarra Filippo, 162, 166, 169, 174, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 253, 254, 257, 258, 260, 278, 303.

Kingley Porter A., 37.

Lamy Peronet, 98.
Landolfo (vescovo), 24, 33, 38, 65.
Lanfranchi, 194, 198, 203.
Lanfranchi Carlo Emanuele, 204, 205.
Lanfranchi Francesco, 202, 203, 204, 205, 233, 239, 246.
Lange Augusta, 72.
Langosco Beatrice, 225.
Lanino Bernardino, 136.
Lanze (delle) Carlo Francesco, 159.
Lanzi, 209.
Legue Bernardo, 270.
Leonardo, 136.
Leone X, 125.
Leopardi Giacomo, 220.
Levi-Stauss, 10.
Lodoli Carlo, 234.
Longhi Roberto, 121, 248, 286, 335.
Longo Jacobino, 130.
Loserato Oberto, 101.
Lucinge (de) Francesca, 208.
Lucrezio, 198.
Ludovica Maria, principessa, 179.
Ludovico da Romagnano, 97.
Ludovico di Savoia, 70, 91.
Luigi XVI, 332.

Magnasco, 217.
Maiano, 132.
Mallé Luigi, 84, 97, 130, 136, 140, 236, 261, 335.
Manfredi Olderico, 63.
Mantegna, 72, 136.
Marangoni, 243.
Marca d'Ancona (della) Domenico, 72.
Margherita di Parma, 208.
Margherita di Portogallo, 140.
Margherita di Savoia, 65, 66, 77, 80, 81, 82, 220, 221.
Margherita di Valois, 176.
Marete (di) Margherita, 208.
Maria Cristina di Francia, 150, 190, 193, 226.
Maria di Castiglia, 138, 146.
Maria di Savoia, 157.
Maria Giovanna Battista, 153, 155, 207, 208, 209.
Masaccio, 72.
Massari, 253.
Mathieu Baldassarre, 208, 209.
Mazulo, 26.
Mellano Franca, 320.
Mellano Franco, 10, 245.
Menabrea, 332.
Micca Pietro, 153.
Michelangelo, 132, 136.

A, 2; fig. 4.
Particolari di porte e ferri battuti utilitari a Lanzo. Dalle annotazioni D'Andrade, 1883.



Miel Jean, 169, 170, 207, 208, 209, 210, 212, 214.
Milone (fratelli), 110.
Milone (vescovo), 40.
Moccagatta Vittoria, 218, 261, 276.
Mola Giovanni Battista, 205.
Molinar, 296.
Mombasiglio (di) Giorgio, 208, 209.
Mommsen, 22, 38.
Morari Felice Nicolao Maria, 267.
Morari Giovan Battista, 267.
Morra Luigi, 21, 100, 320.
Mosca Carlo, 110, 331, 332, 334.

Napoleone, 331.
Nardi, 75.
Nelva Riccardo, 21, 320.
Neumann, 241.
Nicolai, 261, 262.
Nicolis di Robilant Filippo G. B., 204.
Niella (della) Paolo, 213.
Nigra, 91.
Nittardo, 26, 27.
Novero C., 91.

Oignes (d') Ugo, 70.
Olivero Eugenio, 32, 37, 40, 45, 67, 84, 88, 96, 97, 102, 190, 212, 262.
Olivero Pietro Domenico, 214, 215, 217, 219, 224, 226, 268, 296.
Opicino de Canistris, 33.
Orengia (de) Peyrolesi Antonio, 101.
Orley (van) Barend, 138.
Orologi, 152.
Ossola Franco, 320.
Ottone III, 32.
Ottone il Grande, 26.
Ovidio, 164, 198.

Paciotto, 152.
Paleari Bernardo, 236.
Paleocapa, 332.
Palladio Andrea, 108, 110, 157.
Pallucchini, 248.
Palmieri Pietro Giacomo, 280, 283.
Pamparato (di) Giannazzo, 169.
Panealbo Emanuele Filiberto, 164, 165, 193.
Pascal, 155.
Pastoris Federico, 106, 335.
Peroni, 33.
Perrotono Pietro, 101.
Pia C., 81.
Pichio (o Pic) Giacomo, 101.
Piffetti Pietro, 238.
Pingon di Cusy Filiberto, 200.
Pino (del) Andrea, 122.
Pinturicchio, 124.
Piombo (del) Sebastiano, 125.
Pisan (de) Christine, 80.
Pittara Carlo, 335.
Plantery Gian Giacomo, 203, 259.
Plinio il vecchio, 19.
Plura Carlo, 236.
Pommer, 173, 174, 244.
Ponte (da) Antonio, 108.
Prati Giovanni, 106.
Primeglio (di) Umberto, 177.
Prinotto, 234.
Promis Carlo, 22, 38.
Provana Andrea, 128.
Provana Caterina Agnese, 208.
Provana Giacomo, 128.
Prunotto Francesco, 267, 272.
Puig I Cadafalch I., 37.

Quadri Bernardino, 236.
Quarini Mario Ludovico, 263, 264, 273, 276, 274.

Raffaello, 124, 136.
Randoni Carlo, 243, 248.
Ranieri G., 91.
Ratti Carlo, 110, 313.
Ravera Giuseppe, 100.
Rayper, 335.
Recchi, 185, 188, 197.
Rechi Gio. Paolo, 169.
Reichenau, 68.
Reycend Enrico, 335.
Rhodes, 112.
Riccardo II, 28.
Ricci Sebastiano, 248, 257, 282.
Richelieu, 226.
Riva Ottavio, 79, 64.
Rivoira T., 37.
Roberto di Volpiano, 26.
Roero, 68.
Roero Bonifacio, 70.
Romano, 88.
Romano Giovanni, 97, 134, 135, 140.
Romano Giulio, 132.
Rondolino F., 86, 91, 97.
Rosa Brusin Costantino, 98, 100, 273.
Rotari Bonifacio, 68.
Rovere Clemente, 24, 27, 28, 39, 46, 65, 67, 75, 76, 82, 98, 99, 100, 101, 152, 159, 178, 187, 205, 224, 246, 251, 311, 312.

Sacchetti Giovanni Francesco, 207, 232, 233.
Saint Lary (di) Ruggero, 197.
Saint Simon, 169.
Salò (da) Gasparo, 136.
Salomon, 33.
Salvi, 75.
Sandri-Trotti, 209.
San Martino d'Agliè Maria Ludovica, 209.
San Martino di Parella Delibera Eleonora, 208.
Santorre Santarosa, 188, 198.
Saraceni Carlo (detto il Veneziano), 232, 233.
Sassetti Giovanni Francesco, 233.
Savoia Gonzaga Margherita, 232.
Scaglia di Verrua Claudia Margherita, 209.
Schiller, 101.
Segantini, 335.
Serra Domenico, 22, 23.
Seyssel (di) Claudio, 128.
Shakespeare Guglielmo, 217.
Silliers (de) Cristierna, 178.
Simiana (di) Giovanna Maria, 218.
Simiana di Gordes d'Albigny Carlo, 225.
Simona, 173, 268.
Sismonda Angelo, 99, 100.
Sobrile Giuseppe, 335.
Sodoma, *v.* Bazzi Giovan Antonio.
Solari Pietro, 238.
Solero Silvio, 218.
Spanzotti Martino, 96, 112, 116, 118, 120, 121, 123, 124, 128, 130, 133, 138, 148.
Spirit, 208, 209.
Stendhal, 23.
Strabone, 18, 19.
Swarzenski Hanns, 68.

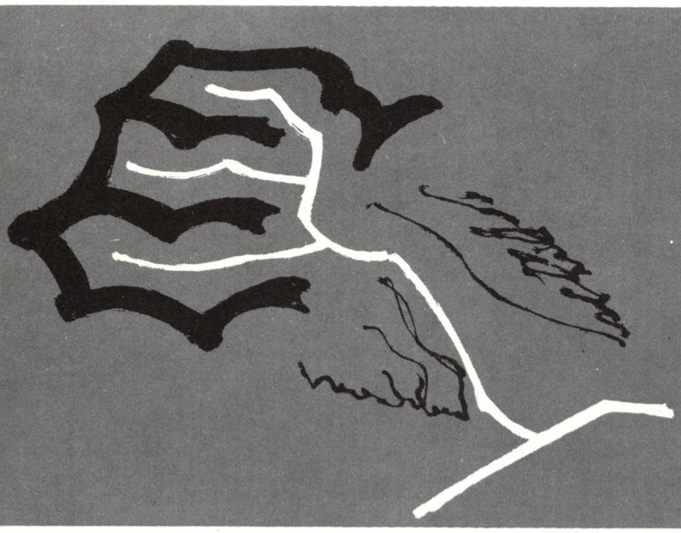
Tamburini Luciano, 157, 205.
Tasniere G., 207, 208, 209.
Tasso Torquato, 157, 234.
Tecla, 48.
Teodoro II, 80.
Teodoro di Monferrato, 65, 73.
Tesauro Emanuele, 164, 170, 193, 194, 198, 210, 234, 236.
Tibaldi Pellegrino, 205.
Tiepolo Giambattista, 242, 258.
Tiziano, 134, 136.
Toesca Pietro, 37, 96.
Tolomeo, 19.
Tommaso I di Savoia, 77.
Tour (de la) Guglielmo, 80.
Trevisani Francesco, 248, 253, 257.
Tura Cosmé, 95.

Uccello Paolo, 95.
Umberto II, 100.
Usseglio Leopoldo, 81, 98, 100, 106, 212.

Vaccaro Pietro, 34.
Vaccarone (fratelli), 91.
Vaccarone Luigi, 16, 22.
Valdo, 67.
Valfré Sebastiano, 68.
Valois (di) Francesca, 208.
Valperga Luigi, 233.
Vanelli Maurizio, 155.
Van Eych, 127.
Van Laer, 215.
Vanvitelli Luigi, 241.
Vaqueiras (di) Rambaldo, 76.
Varmondo (vescovo), 52.
Vegezzi Ruscalla, 199.
Venera Pietro, 269.
Veneziano Carlo, *v.* Saraceni Carlo.
Venturi Lionello, 64.
Vernet Orazio, 334.
Veronese Paolo, 248.
Vesme Alessandro, 135, 209, 233, 272.
Viale Vittorio, 118, 121, 142, 215.
Viale Ferrero Mercedes, 212, 258.
Viboccone, 188.
Vico Giuseppe, 273.
Vignola, 205.
Villafranca, 207.
Virgilio, 164.
Vitruvio, 157, 205.
Vittone Bernardo, 219, 220, 241, 242, 243, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 276, 278, 334.
Vittorio Amedeo I, 153, 157, 158, 190, 205, 226.
Vittorio Amedeo II, 159, 174, 207, 213, 215, 220, 226, 241.
Vittorio Amedeo III, 288.
Vittozzi Ascanio, 152, 153, 157, 200, 203, 205, 241.
Viviani Giacomo, 273.

Weyden (van der) Roger, 70, 114, 127.
Wilna (regina), 26.
Winternitz, 136.
Wittel Van Gaspare, 258.

Zappata Bartolomeo, 164.
Zevi, 243.
Zuccari, 152.



APPENDICE 3

INDICE GENERALE

PARTE I

INSEDIAMENTI INIZIALI NELLE VALLI E NELLE CONOIDI PREALPINE

Motivazione d'una antologia monumentale lungo la Stura, tra Po e invasi savoiardi. (I, 1) pag. 7

Virtualità fisica e preistorica per la comprensione della vicenda culturale: «Janus bifrontis» a Pian Audi. (I, 2) pag. 12

Dinamica territoriale di premessa romana: dalla geometrica centuriazione taurinense alle are votive sui passi d'Arnas e d'Autaret. (I, 3) pag. 20

Cerniera organizzativa abbaziale ed episcopale alla confluenza dei torrenti e del Po: gli abbati Abbone e Guglielmo ed i vescovi Gezone e Landolfo. (I, 4) pag. 24

Vicenda d'arte spicciola e dispersa che fa sistema, da studiare con metodi attributivi classificatori e interdisciplinari, dall'ideologia e dalla liturgia alla tecnologia e all'ornamento. (I, 5) pag. 37

Lacerti dell'europeo tessuto artistico benedettino: a San Ferriolo l'alta classe d'un germanico Gesù Pantocreatore. (I, 6) pag. 50

Rifondazione di borghi ed incastellatura per la sfida tra monferrini e sabaudi. (I, 7) pag. 54

Intrusioni esotiche e locali, talora storicamente puntuali e talaltra diacroniche, nella continuità medioevale a basso gradiente evolutivo. (I, 8) pag. 67

PARTE II

TESTIMONIANZE FORMALI DELLA INTERNAZIONALE STRUTTURA GOTICA

Dall'austerità feudale e religiosa romanica alla vivacità borghese e cavalleresca gotica. (II, 1) pag. 73

Proposte europee di Amedeo VIII, duca ed antipapa, e dei pittori piemontesi Jaquerio nella pienezza neogotica. (II, 2) pag. 81

Guarentigie istituzionali e contestazione tuchina alla gestione militaresca ed alle successioni matrimoniali. (II, 3) pag. 98

Ponti arditi e singolari nella prospettiva di transito interregionale. (II, 4) pag. 102

PARTE III

LEGAMI GOTICO-RINASCIMENTALI ENTRO LA COMPAGINE LANZESE E BASSOCANAVESANA

«Joannes Fabri Galicanus» sperimenta a Caselle l'esordiente arte della stampa. (III, 1) pag. 111

Argentieri e vetrai spanzottiani nel quadro della sopravvivenza dei lieviti dell'antico Oltrepò monferrino. (III, 2) pag. 114

Omogeneità d'una produzione collegiale nel quadrilatero tra le due Dore, da Chivasso a Caselle e Torino. (III, 3) pag. 118

Impegno di cattoliche comunità, sotto patronati borghesi e popolani, riflesso entro le pale votive ciriacesi. (III, 4) pag. 124

Difficoltà di penetrazione del gusto rinascimentale nella cinquecentesca Signoria di Lanzo, nonostante i Provana tra Leynì ed Usseglio. (III, 5) pag. 128

Dialettale cultura montanara, incongeniale all'artificio linguistico, si qualifica passivamente in pochi sparsi affreschi. (III, 6) pag. 133

Musici e liutai attivi con i pittori nella officina canavesana di architettoniche pale d'altare. (III, 7) pag. 136

Occasioni per l'arte complessamente robusta di Giuseppe Giovenone in un privilegio signorile alla madre d'Emanuele Filiberto, neutrale «domina Lancei». (III, 8) pag. 138

PARTE IV

CAPRICCIO E ANIMAZIONE UNITARIA NELL'ECLETTISMO SECENTESCO

Alta regìa dell'arte statale tra le mansioni degli aristocratici Castellamonte, urbanisti canavesani. (IV, 1) pag. 151

Programmi territoriali per cerimoniale e caccia intorno alla Ceronda, in Altessano superiore. (IV, 2) pag. 160

Malizie e virtuosismi di stuccatori luganesi nella marchionale dimora dei Doria a Ciriè. (IV, 3) pag. 176

Euforia ornamentale d'arcadici frescanti intelvesi nel chiuso del palazzotto residenziale degli Armano di Gros e della villa di delizia « la Passerona ». (IV, 4) pag. 186

Alternative prestigiose per il quadraturismo luganese con l'architetto Francesco Lanfranchi, in un cenobio tra Tesso e Banna. (IV, 5) pag. 198

Parte V

REALTÀ E MANIERA BAROCCA SOTTO IL MANTO DELL'AUTORITARISMO

Disincantata arte di pretesto venatorio in servizio della soprannazionale aristocratica bellezza muliebre. (V, 1) pag. 207

Riso amaro di « bamboccianti » descrittori laici degli impoveriti costumi borghigiani e contadini. (V, 2) pag. 213

Stipi di reliquie e presidii di milizie missionarie per ogni famiglia del potentato subalpino: a Lanzo per gli Estensi. (V, 3) pag. 218

Reliquia di Pancrazio, auspice il Marchese Simiana, occasione per un paesaggio prealpino tra formalismo classicista e naturalismo fiammingo. (V, 4) pag. 224

Pittura controriformista presso esauste strutture monastiche: Saraceni il Veneziano per i Cappuccini e Sacchetti con Garavoglia per i Camaldolesi. (V, 5) pag. 228

Astratto quadraturismo lombardo e ticinese sostitutivo d'immagine figurativa: scagliola policroma, intarsio, stucco e stipetteria. (V, 6) pag. 234

Parte VI

TRIONFALISMO E PIETISMO ROCOCÒ NEL DIALOGO DELL'ARISTOCRAZIA COL BORGO

Dalla suntuosità alla essenzialità luminosa di Filippo Juvarra, in Venaria come prova per Stupinigi. (VI, 1) pag. 241

Presenza a S. Ignazio ed a Fruttuaria di Bernardo Vittone, genealogicamente radicato nel Basso Canavese. (VI, 2) pag. 259

Altre puntuali invenzioni architettoniche rococò entro una cornice senza evoluzione paesaggistica: a Coassolo, Corio, Front. (VI, 3) pag. 265

Occasioni periferiche e spicciole per architetti clandestini: i luganesi Gagliardi a Forno Alpi Graie. (VI, 4) pag. 268

Inattese esperienze civiche a Balangero nella sostituzione del castello feudale con l'impianto parrocchiale comunitario: un capolavoro di Mario Quarini. (VI, 5) pag. 273

Parte VII

VILLE NUOVE SETTECENTESCHE IN UN PAESAGGIO ANTICO E RESISTENTE

Stravaganze localizzatrici di opere fini durante la settecentesca asta dei predicati: il conte di Groscavallo, l'abate Costa, il marchese Cacherano ed i marchesi Doria. (VII, 1) pag. 277

Come le « vigne » sulla collina, così le « cascine » bassocanavesane nobilitano uomini d'affari: i setaioli Viarana, i cerai Bertalazona ed i liquoristi Durando. (VII, 2) pag. 288

Ispirazioni organiche nel completamento della lezione architettonica di Juvarra durante l'epilogo architettonico rococò: Bo e Birago di Borgaro. (VII, 3) pag. 300

Caccia e allevamento di cavalli alla Mandria in copertura di un riservato ménage risorgimentale. (VII, 4) pag. 304

Orgogliosi palazzotti alpestri dei Francesetti a Mezzenile e dei Cibrario ad Usseglio. (VII, 5) pag. 310

Parte VIII

SCELTE ANTIRETTORICHE DELLA MONTAGNA PER LA DILATAZIONE DEMOGRAFICA OTTOCENTESCA

Urbanistica spontanea quale serbatoio immenso dell'alpe in tempo di crisi. (VIII, 1) pag. 313

Distribuzione territoriale di cappelle, oratorii e santuarietti, ossatura di capillare pratica religiosa controriformista. (VIII, 2) pag. 321

Mitologia proletaria, patrimonio poetico di cose concrete e di cose bislacche. (VIII, 3) pag. 326

Rilancio vocazionale tra spopolamento montano e conurbazione metropolitana: progetti di strade, ponti, ospedali e municipi di Carlo Mosca. (VIII, 4) pag. 331

Fascino dell'inesplorato, miraggio ai margini delle grandi polemiche d'arte. (VIII, 5) pag. 334

Appendice 1
Riferimenti bibliografici (A, 1) pag. 337

Appendice 2
Indice dei nomi (A, 2) pag. 343

Appendice 3
Indice generale (A, 3) pag. 345

Finito di stampare in Torino il 21 Dicembre 1972 con i tipi della Tipografia Torinese stabilimento poligrafico s.p.a., che ha curato la ripresa fotografica, la riproduzione, la stampa e la legatura.

Altre referenze: Archivi fotografici della Biblioteca Reale di Torino, del Cabinet des Estampes di Parigi, della Deputazione di Storia Patria, dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino, del Museo Civico di Torino, delle Sovrintendenze alle Gallerie, ai Monumenti e alle Antichità del Piemonte.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO